4° Mus. Th.
794

Bayerische Staatsbibliothek
<36645710580011

Populäre Kompositionslehre.

Zum Schulgebrauch,
wie zum Selbststudium
angehender Komponisten

verfasst von

Professor H. Kling.

Hannover und London, Louis Oertel.
Musik-Verlag.

Kling Kompositionslehre
7 g grün Bibl. klein
808 F
1895

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Louis Oertel's Musik-Bibliothek.
Band 16.

Populäre
Kompositions-Lehre.

Zum Schulgebrauch,

wie zum

Selbststudium angehender Komponisten

verfasst von

Professor H. Kling.

Eigentum des Verlegers für alle Länder.

HANNOVER und LONDON.
Louis Oertel's Musik-Verlag.
L. 2537. O.

Inhalts-Verzeichnis am Schluss des Werkes!

Vorwort.

Nachstehende Arbeit verdankt ihre Entstehung dem vielfach an mich gerichteten Wunsche, für junge strebsame Musiker eine populäre, leichtfassliche Kompositionslehre herzustellen, in der alle verschiedenartigen Gattungen Musikstücke, von dem einfachen, einstimmigen Liede bis zum höchsten Kunstwerke der Reihe nach erläutert werden sollten.

Trotz der Schwierigkeiten, welche eine derartige Aufgabe bietet, habe ich es gewagt dieselbe nach Kräften zu lösen und übergebe hiermit das Resultat der Oeffentlichkeit.

Vorliegende Kompositionslehre setzt beim Kunstjünger die völlige Kenntnis der Harmonielehre voraus, da Beides nicht gleichzeitig neben einander betrieben werden kann.

Während die Harmonielehre nur die Aufgabe hat, den Akkordbau und die mit diesem zusammenhängende Stimmführung darzustellen, umfasst die Kompositionslehre dagegen die Kunst der Verfertigung musikalischer Werke und hat demnach die Aufgabe, Erläuterungen über Melodie, Rhythmus und Formenlehre zu geben.

Der junge Musiker, welcher die Harmonielehre noch nicht absolviert haben sollte, beginne mit dem Studium folgender Werke:

1. Elementar-Prinzipien der Musik nebst populärer Harmonielehre von Prof. H. Kling.
2. „Allgemeine Musiklehre“, mit Rückblicken in die Geschichte der Musik von Otto Girschner. I. Band.
3. Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses von Alfred Michaelis.
4. Theoretisch-praktische Vorstudien zum Kontrapunkte und Einführung in die musikalische Komposition von A. Michaelis.
5. Speziallehre vom Orgelpunkt von A. Michaelis.

Hat der Schüler vorstehende Werke der Reihe nach gründlich studiert, so nehme er nun vorliegende Kompositionslehre. Den Schluss des Lehrkursus bilden dann noch die zwei folgenden Werke:

1. Populäre Instrumentationslehre.
2. Der vollkommene Musikdirigent, Theorie und Praxis.
 Von Professor H. Kling.*)

Unsere Lehrmethode stützt sich auf die Werke klassischer und moderner Komponisten, die sich anerkanntermassen als die besten Lehrmeister erwiesen haben.

Möge diesem Buche seitens der Musikliebhaber das gleiche Interesse entgegengebracht werden, wie es meinen früheren Werken in einem ebenso reichlichen wie höchst ehrenvollen Masse zu teil geworden ist; ich würde dies als die höchste Belohnung für meine Mühe ansehen.

Genf, im Monat Mai 1894.

H. Kling.

*) Sämtliche Werke sind bei **Louis Oertel** in **Hannover** erschienen und von dort zu beziehen.

Erstes Kapitel.

Ueber das Wesen der musikalischen Komposition im allgemeinen.

Geht heutzutage eine neue Oper über die Bühne, so wird gleich nach ihrem Erscheinen eine grosse Reklame in allen möglichen Zeitungen ins Werk gesetzt; da wird schwarz auf weiss behauptet, das neue Werk hätte eine begeisterte Aufnahme seitens der entzückten Zuhörer gefunden, der Komponist sei mit so und so vielen Hervorrufen beehrt worden. Ferner wird bezeugt, die Oper sei ein Meisterwerk, das sich binnen kurzer Zeit auf allen europäischen Theatern einbürgern und ewig im Repertoir als Glanz- und Zugstück figurieren werde. So und ähnlich klingt es jedesmal. Aber kaum sind ein paar Wochen vorübergegangen, so hört man nichts mehr von der neuen Oper, die schon nach wenigen Vorstellungen für immer von dem Schauplatze verschwindet. — Wie ist es bis jetzt den dramatischen Werken der neufranzösischen Schule ergangen? Haben sich die Opern von Massenet, wie „Le Roi de Lahore“, „Manon“, „Don César de Bazan“, „Le Cid“, „Hérodiade“ u. a. die Runde um die Welt gemacht, oder sich beständig auf dem Repertoir erhalten? Nein! Noch weniger ist dies bei den Opern von Saint-Saëns, Hillemacher, Dubois, Lalo, Paladilhe u. a. der Fall. Nicht besser ergeht es — mit wenig Ausnahmen — den deutschen und italienischen Komponisten neuerer Richtung mit ihren dramatischen Werken. — Nun fragt man: „Woran liegt denn eigentlich die Ursache, dass sich das Publikum den neuen Werken gegenüber oft so ablehnend und kalt verhält?“ Dies zu beantworten fällt nicht schwer.

Der alte Leopold Mozart, der Vater unseres grossen Tonmeisters W. A. Mozart, gab Letzterem, als dieser in München im Jahre 1780 mit der Komposition und Aufführung seiner Oper Idomeneo beschäftigt war, folgenden Rat: „Ich empfehle Dir, bei Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken: — Du weisst, es sind hundert ohnwissende gegen zehn wahre Kenner; — vergiss also das sogenannte Populäre nicht, das auch die langen Ohren kitzelt“. Wolfgang, noch zu unerfahren, um den wohlgemeinten Rat zu befolgen, antwortete seinem klugen Vater: „Sorgen Sie nichts, denn in meiner Oper ist Musik für alle Gattung von Leuten — ausgenommen für lange Ohren“. Gerade so verfährt die Mehrzahl unserer jetzigen Komponisten, die für das Theater schreiben wollen; das sogenannte Populäre ist ihnen ein Greuel, sie würden sich schämen, etwas zu schreiben, was die „langen Ohren“ kitzelt! — Später aber hat Mozart doch von des Vaters Mahnung ernstlich Notiz genommen

und in „Figaros Hochzeit", im „Don Juan" und in der „Zauberflöte" reichlich Sorge getragen, dass auch die „langen Ohren" ihre Befriedigung finden. Die Belohnung dafür blieb nicht aus; denn die genannten Meisterwerke werden jetzt noch in der ganzen zivilisierten Welt aufgeführt und entzücken Tausende und aber Tausende.

Der Opernkomponist macht, wenn er das sogenannte Populäre nicht trifft, vergebliche Arbeit; man schaue sich um und sehe was C. M. v. Weber in dieser Beziehung in seinem „Freischütz" geleistet hat; welche Melodienschätze ferner Kreutzer, Lortzing, Boïeldieu, Herold, Adam, Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi u. a. in ihren bekannten dramatischen Werken niedergelegt haben. Es ist in neuerer Zeit Sitte geworden, über die sogenannte Effekthascherei Meyerbeers tüchtig zu schimpfen. Meyerbeer und seine Werke werden von den Komponisten neuerer Richtung kaum über die Achseln angeschaut. Das thut aber nichts. Denn, dass „Robert der Teufel", „Die Hugenotten", „Der Prophet" und „Die Afrikanerin" grossartige, wirkungsvolle und tiefempfundene Stücke enthalten, können selbst die erbittertsten Gegner Meyerbeers nicht bestreiten. Die populär gehaltenen Stücke sind es, welche der Oper „Faust und Margarethe" von Gounod zur Berühmtheit verholfen haben; ebenso verhält es sich mit Bizets „Carmen".

R. Wagner, der Schöpfer des Musik-Dramas, kannte diesen Umstand ganz genau und hat in den meisten seiner dramatischen Werke die „langen Ohren" gekitzelt. Im „Tannhäuser" haben sich die Ouvertüre, der Pilgerchor, der Festmarsch und die Romanze an den Abendstern; im „Lohengrin" das Vorspiel, der Brautzug zum Münster, der Brautchor; im „Parsifal" der Charfreitagszauber, der Chor der Blumenmädchen; in den „Nibelungen" der Walkürenritt, der Feuerzauber, Siegmunds Liebeslied u. a. schnell allgemeine Popularität erworben.

Das Theaterpublikum der ganzen Welt will eben Melodien hören, hauptsächlich aber solche Melodien, welche leicht ins Ohr fallen und recht sanglich sind. Diese Thatsache erklärt auch den Erfolg der Operettenmusik von Offenbach, Audran, Lecocq, Millöcker, Genée, Strauss, Suppé, Dellinger, Zeller u. a.

Mit schönen kunstreich gewebten, polyphon geschriebenen Musikstücken allein ist es nicht gethan; schlägt der Komponist nicht dann und wann den eigentlichen Volkston an, so ist es mit seinen Opernschreiben bald zu Ende. Freilich ist es leichter gesagt, im Volkston zu schreiben, als gethan, denn dazu gehört unbedingt Genie, und das besitzt leider die Mehrzahl unserer neueren Opernkomponisten trotz aller Reklame nicht. Aber nicht allein musikalisches Genie verlangt das Theater, sondern der Komponist muss noch obendrein dramatische Kenntnisse besitzen und möglichst selbst Dichter sein. Nur ein genaues Studium der Theatererfordernisse, sowie häufiger Verkehr mit Schauspielern und Sängern wird dem, der für das Theater schreiben will, zu seinem Zwecke verhelfen.

Wenn wir uns nun von der Oper zu der reinen Konzertmusik wenden, so tritt uns hier ebenfalls das gleiche Verhältnis entgegen. Auch hier, selbst in einer ganz einfachen Polka, muss der Komponist den richtigen Ton treffen, sonst wird das betreffende Stück spurlos vorübergehen. Dass ein Autor, auch wenn er nur Tanzmusik schreibt, damit zu grosser Popularität gelangen kann, beweisen die Namen Strauss, Gungl, Lanner, Labitzki, Faust, Waldteufel u. a. Dass schon ein einziger Marsch einen Komponisten weltbekannt machen kann, zeigt z. B. Michaelis, „Die türkische Scharwache". Auch die Liederkomponisten — und diese erst recht! — können mit einem glücklichen Wurf sich ewig im Munde des Volkes erhalten; Himmel, Schubert, Silcher, Mendelssohn, Abt, Heiser, Nägeli und noch viele andere liefern den schlagendsten Beweis hierfür.

Die Themen der Symphonien und Kammermusikwerke Haydns, Mozarts und Beethovens sind meist äusserst prägnant und melodiös und prägen sich schon beim ersten Hören dem Gedächtnis ein. Ich erinnere beispielsweise nur an die köstlichen, volkstümlichen, mit Humor gewürzten Menuette und Rondos in den Haydnschen und Mozartschen Symphonien, sowie an die prächtigen Scherzos in Beethovens Kompositionen. Welche Fülle geistreicher und herrlicher Melodien enthalten die Werke dieser grossen Tondichter!

Zum Schluss sei hier noch angeführt, was der geistreiche französische Komponist Adolph Adam in seinen „Souvenirs d'un musicien“ so treffend über seine eigenen musikalischen Erstlingswerke berichtet, als er Boïeldieus Schüler in der Kompositionslehre am Pariser Konservatorium war. „Als ich (so erzählt Adam) das Pariser Konservatorium besuchte, lachten wir über die Tingeltangelei Rossinis und machten uns über dessen Crescendos sowie die vielfache Anwendung der Triolen in Terzen für die Violinen lustig. Aber wie gross war unser Erstaunen, als uns unser Lehrer Boïeldieu erklärte, dass Rossini ein grosser Komponist sei, aus dessen Werken man etwas lernen könne. So oft eine Partitur des italienischen Meisters erschien, liess Boïeldieu die ganze Klasse zusammenrufen; einer der Schüler setzte sich dann an das Klavier, und das ganze Werk wurde vom Anfang bis zum Ende gespielt, während unser Lehrer auf die hie und da auftauchenden Schwächen, hauptsächlich aber auf die vielen Schönheiten, welche das betreffende Werk enthielt, aufmerksam machte. „Meine Kinder“, pflegte er dann zu sagen, „das ist die beste Lektion, die ich euch geben kann: man muss vor allen diejenigen Autoren studieren, welche schöne Melodien geschaffen haben, und das kann man Rossini gewiss nicht vorwerfen, dass er deren entbehre!“

„Als ich die Ehre hatte, in die Klasse Boïeldieus aufgenommen zu werden, war ich, wie viele andere junge Leute meines Schlages, nicht von Vorurteilen frei; die äussere Form war für mich alles, auf den geistigen Inhalt hielt ich gar nichts. Die Modulation stand bei mir in grossen Ehren; gegen die eigentliche Melodie hegte ich eine grosse Verachtung. Boïeldieu verlangte eine Probe meines musikalischen Wissens. Zwei Tage darauf brachte ich ihm ein dummes Stück, welches weder eine Spur von Melodie, noch von Rhythmus, oder sonst etwas musikalisch Geniessbares, dagegen eine Menge ♯ und ♭ und keine zwei Takte in derselben Tonart enthielt. Ich zweifelte nicht im geringsten, ein Meisterwerk sondergleichen komponiert zu haben!“

„Lieber Freund“, sagte Boïeldieu, nachdem er einen Blick auf meine Noten geworfen hatte, „was soll das Ding hier eigentlich vorstellen?“

— Ich erbebte im Innern vor Wut. „Was?“ rief ich entrüstet, „sehen Sie denn diese Modulationen, diese enharmonischen Uebergänge u. s. w. nicht?“

— „Ja freilich sehe ich dieses alles wohl; aber wo ist denn die Hauptsache, die Tonart und das Motiv? Gehen Sie ruhig nach Hause und machen Sie mir einen kleinen Gesang für zwei oder drei Stimmen von 20 Takten, ohne aber zu modulieren, und bringen Sie mir diese Arbeit in 8 Tagen.“

— „Das kann ich ja sofort machen“, rief ich.

— „Nein“, antwortete er mir, „Sie müssen sich befleissigen, damit die Sache nicht gar zu seicht und nichtssagend ausfällt, und dazu ist eine achttägige Frist nicht zu viel.“

— Ich ging lachend nach Hause und spottete über eine so leichte Aufgabe. Sofort ging ich an die Arbeit, aber ich konnte keine richtige melodische Idee finden. Nach 8 Tagen brachte ich mühsam eine recht schale Komposition zu stande, die ich meinem Lehrer vorlegte.

— „A la bonne heure! Das ist schon ein wenig besser als das letzte Mal“, sagte Boïeldieu, „obwohl noch recht viel fehlt; wir wollen derartige Arbeiten noch eine Zeit lang fortsetzen.“

Während dreier Jahre liess er mich nichts anderes arbeiten; eines Tages sagte er zu mir: „Jetzt bleibt Ihnen nur noch Weniges zu lernen übrig; studieren Sie die Orchestration sowie die szenischen Effekte, und dann wird, wenn Sie sich an die Komposition einer Oper machen, der Erfolg nicht ausbleiben!"

Zweites Kapitel.

Ueber Melodie und wie solche zu erfinden ist.

Auf die musikalische Bedeutung und Wichtigkeit der Erfindung von Melodien legte Mozart einen sehr grossen Wert. Als der Tenorist Kelly, der artige kleine Lieder schrieb, auf den Gedanken kam, sich durch ernste kontrapunktische Studien zum Komponisten zu bilden, sagte ihm Mozart, dem die kleinen Lieder sehr gefielen: „Hätten Sie in Neapel zu rechter Zeit Kontrapunkt studiert, so hätten Sie wohlgethan; jetzt, wo Sie nur an ihre Ausbildung als Sänger zu denken haben, würden Sie nichts Rechtes erreichen. Bedenken Sie, dass halbes Wissen ein gefährliches Ding ist. Sie haben ein hübsches Talent, Melodien zu erfinden; mit ein wenig Theorie werden Sie dasselbe verderben, während Sie überall Musiker finden werden, die Ihnen etwas nachhelfen können. Melodie ist das Wesen der Musik. Wer Melodien erfindet, den vergleiche ich mit einem edlen Rassepferde, einen blossen Kontrapunktisten mit einem gemieteten Postgaul. Darum lassen Sie es gut sein, und denken Sie an das italienische Sprichwort: chi sà più, meno sà."

Haydn richtete ebenfalls auf Melodie und namentlich auf volksliederartige Themen sein Hauptaugenmerk. „Es ist die Melodie, welche der Musik ihren Reiz gibt (sagte er zu Kelly), und sie zu erzeugen ist höchst schwierig; das Mechanische in der Musik lässt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius, und diese bedarf keiner weiteren Ausschmückung, um zu gefallen; willst Du wissen, ob sie wirklich schön ist, so singe sie ohne Begleitung." —

Höchst interessant und belehrend für den Kunstjünger ist die Beethoveniana von Gustav Nottebohm. Daraus ersieht man, dass Beethoven langsam und mühsam gearbeitet hat. Die melodischen Gedanken kamen eruptionsweise zum Vorschein und mussten vielfach umgearbeitet werden, bis sie die endgültige Form erhielten. Ohne das Geheimnis des Genius zu verraten, geben die Skizzen Beethovens eine Vorstellung von seinem Schaffen. Sie veranschaulichen das bruchstückweise Entstehen und langsame Herauswachsen einer Komposition. Man ersieht daraus, dass es Beethoven darauf ankam, schöne und prägnante Melodien zu erzeugen.

Ohne ein kleines Notenbuch, worin er seine momentanen Ideen notierte, war er nie auf seinen Spaziergängen zu finden. Kam darauf zufällig die Rede, so recitierte er Johanna d'Arcs Worte: „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen!" und mit einer Stetigkeit ohnegleichen hielt Beethoven das sich selbst gegebene Gesetz. —

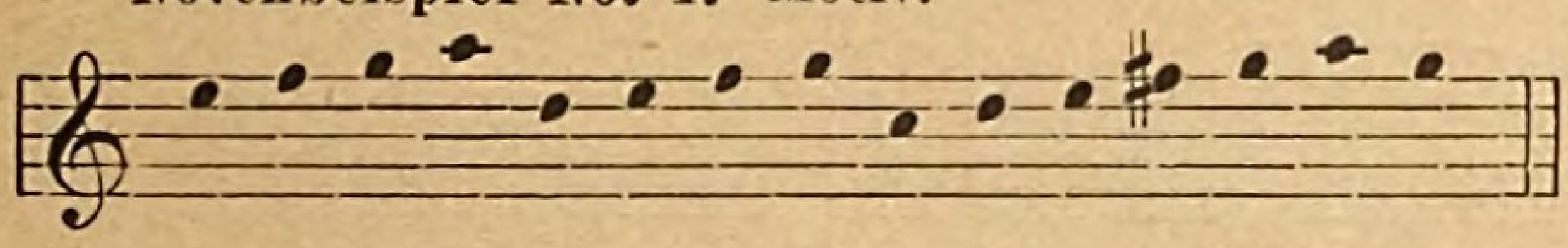
Fragen wir zunächst: Was ist Melodie?

„Die Melodie ist der singende Faden, der sich durch ein Tonstück zieht; sie ist mit den Umrisslinien einer Zeichnung zu vergleichen." *)

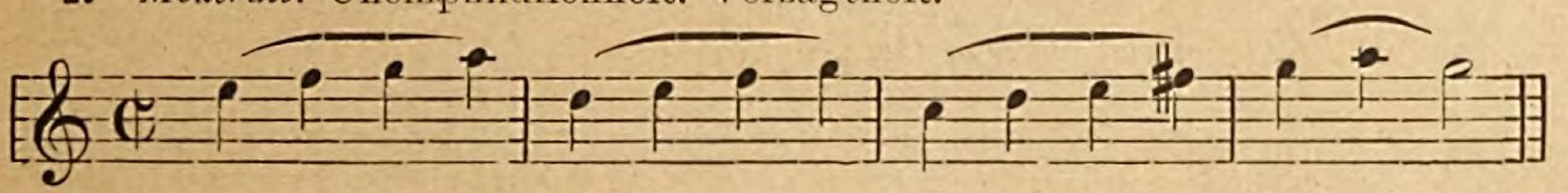
*) Hermann Ritter, Katechismus der Musik-Aesthetik.

Die Hauptbedingung einer guten sangbaren Melodie ist noch mit dem **Rhythmus** verbunden, welcher vielfach als die „Seele der Musik“ bezeichnet worden ist. Folgende Beispiele lehren, wie aus ein paar Noten, durch Anwendung verschiedenartiger Rhythmen, leichtfassliche Melodien gebildet werden können.*)

Notenbeispiel No. 1. Motiv.



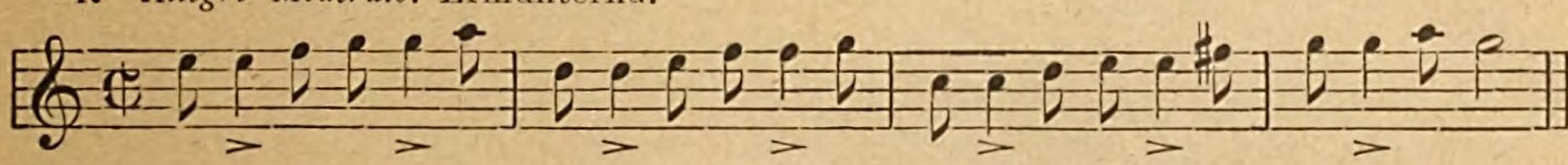
2. *Moderato.* Unempfindlichkeit. Verzagtheit.



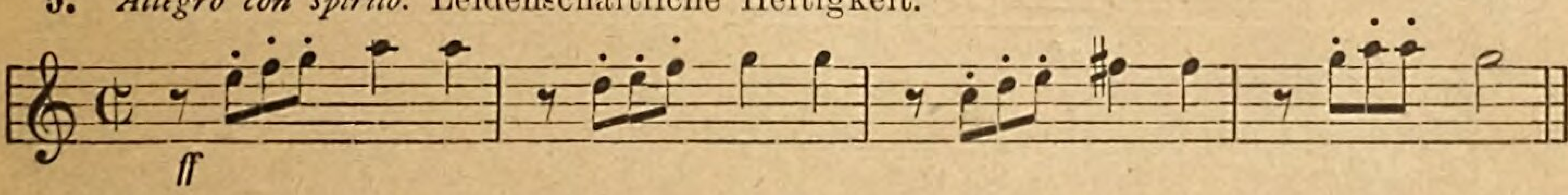
3. *Moderato.* Etwas beseelter.



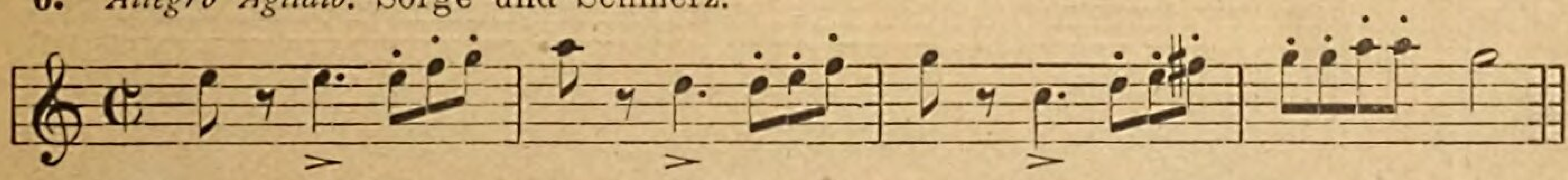
4. *Allegro Moderato.* Ermunternd.



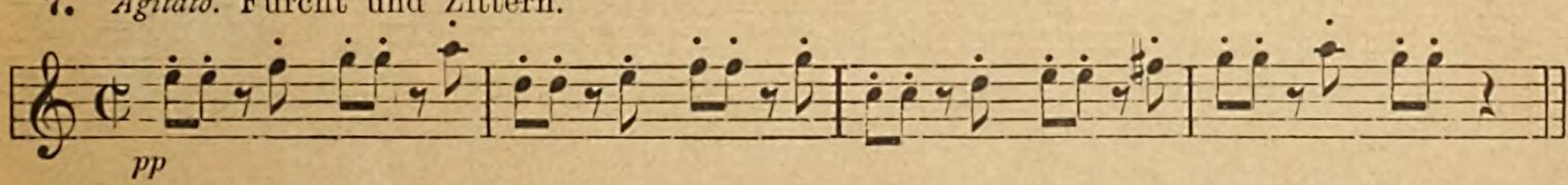
5. *Allegro con spirito.* Leidenschaftliche Heftigkeit.



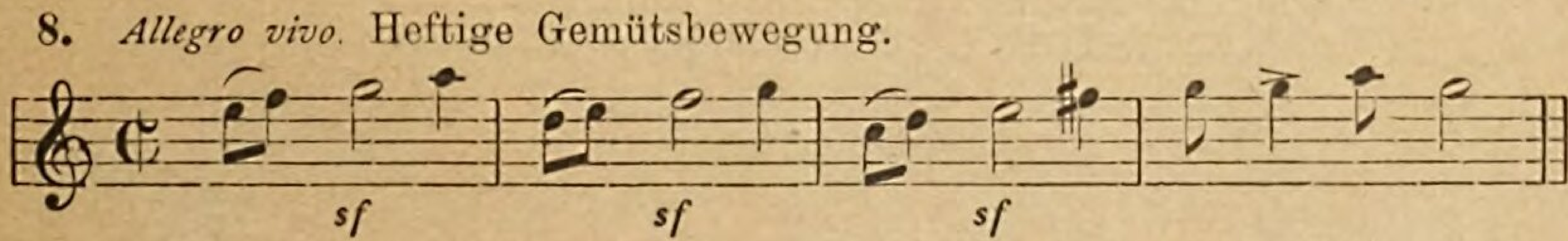
6. *Allegro Agitato.* Sorge und Schmerz.



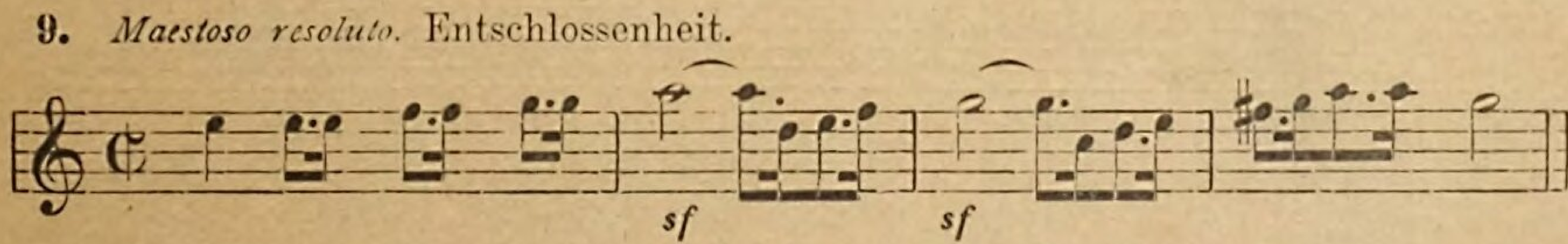
7. *Agitato.* Furcht und Zittern.



8. *Allegro vivo.* Heftige Gemütsbewegung.

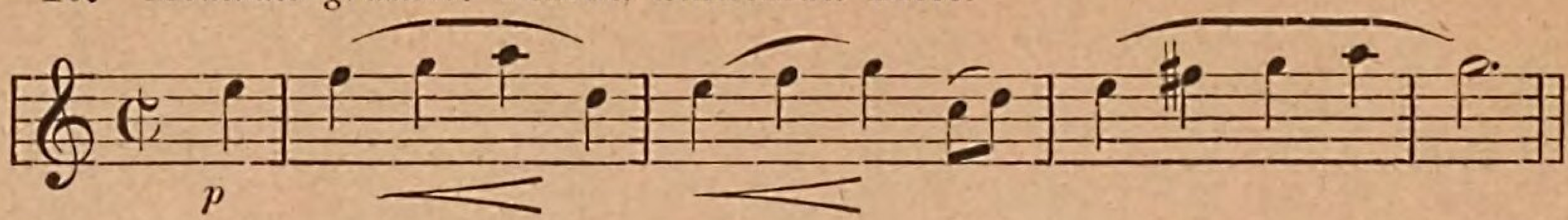


9. *Maestoso resoluto.* Entschlossenheit.

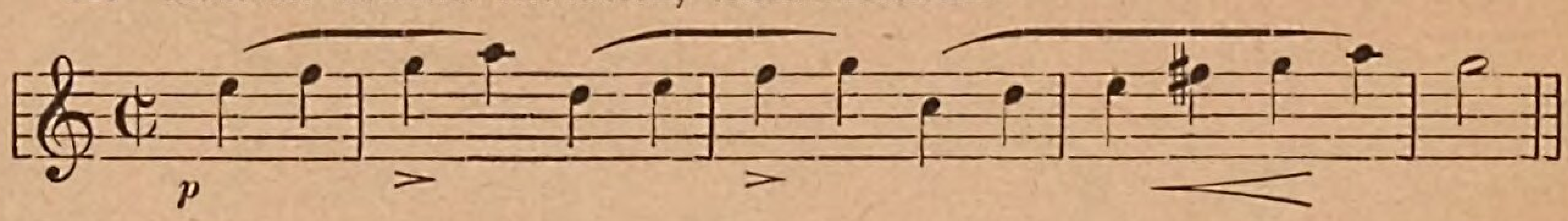


*) Nach Jean Bernard Logier.

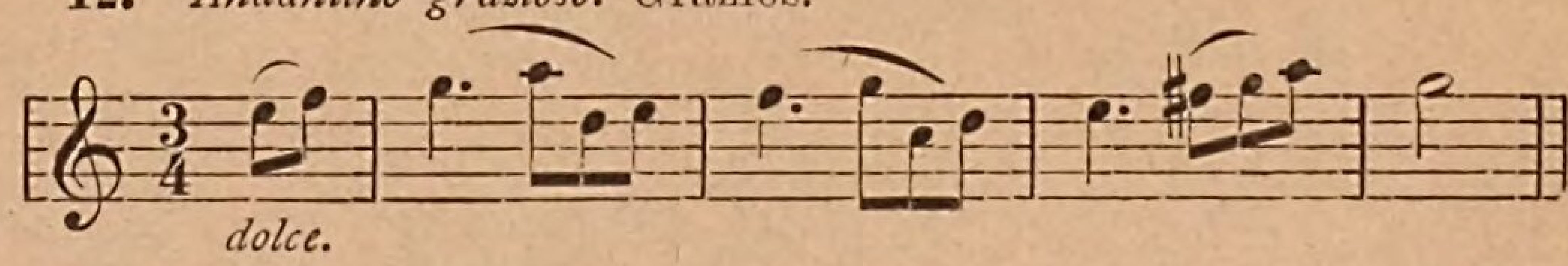
10. *Moderato grazioso.* Demut. Sanftmut. Bitte.



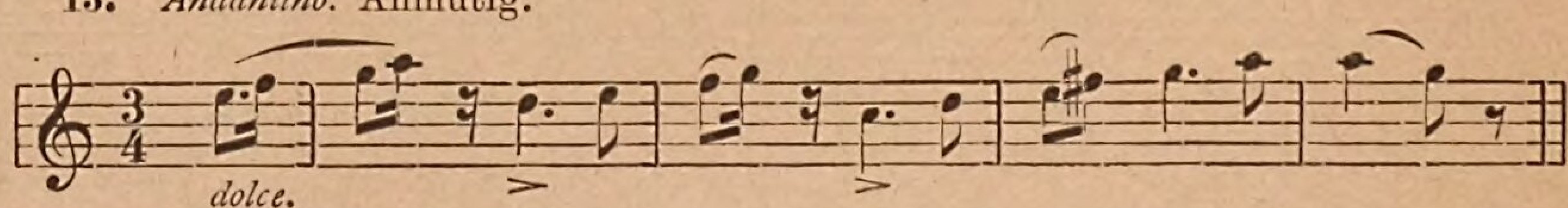
11. *Moderato amabile.* Liebreich, einschmeichelnd.



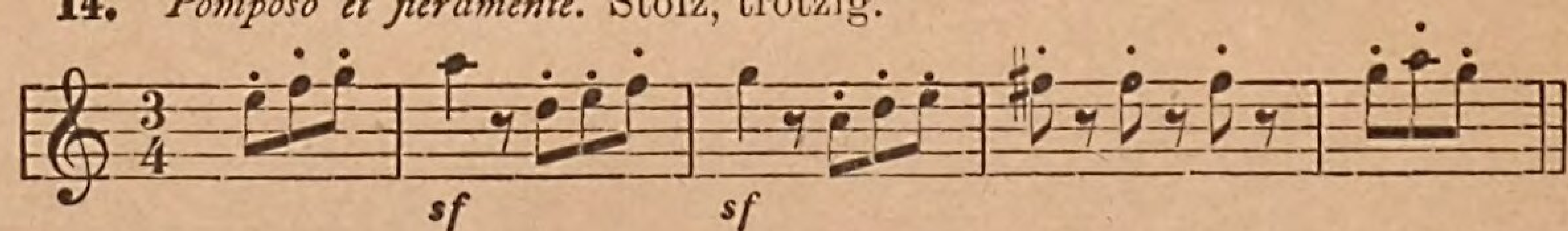
12. *Andantino grazioso.* Graziös.



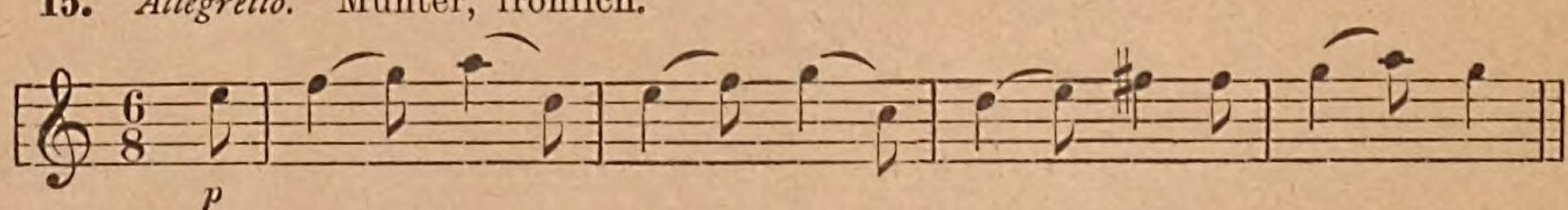
13. *Andantino.* Anmutig.



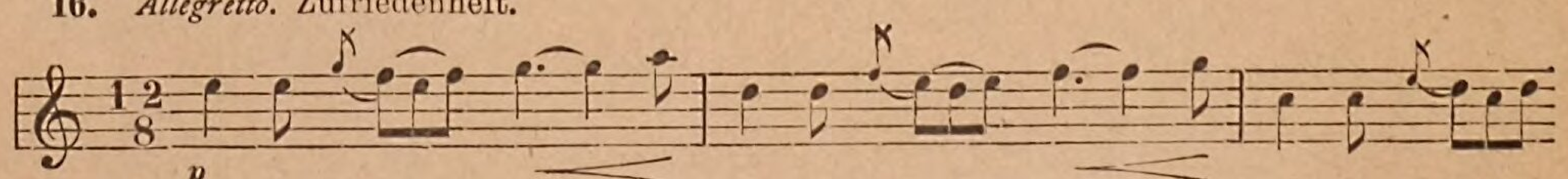
14. *Pomposo et fieramente.* Stolz, trotzig.

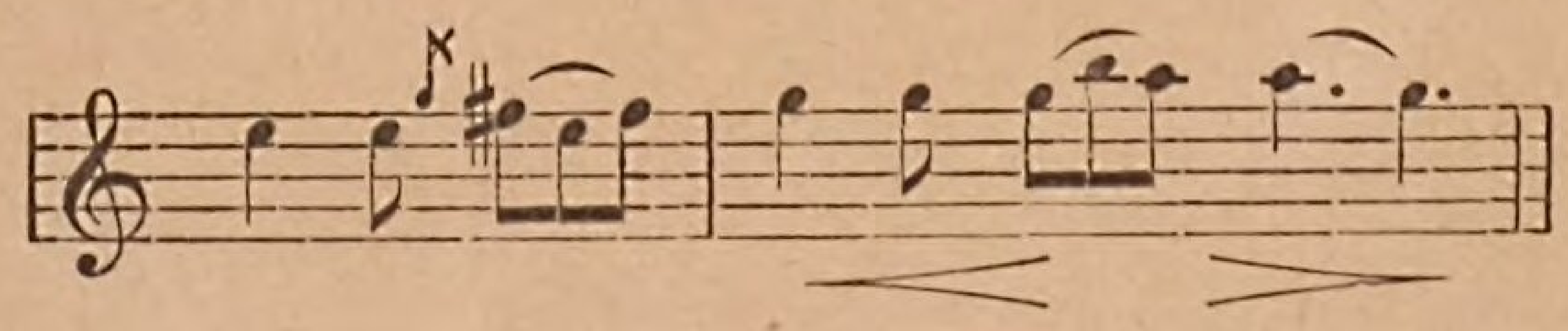


15. *Allegretto.* Munter, fröhlich.

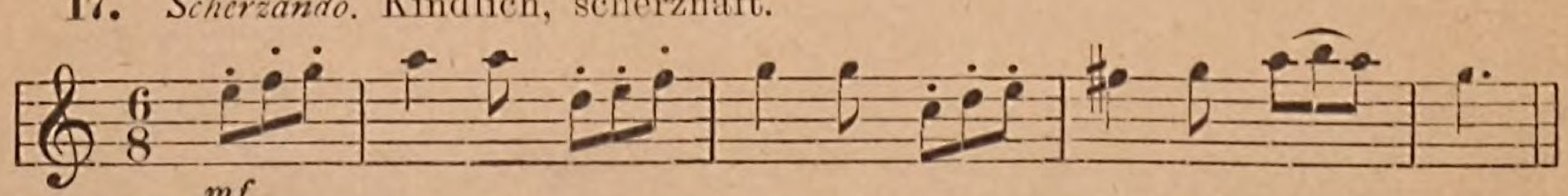


16. *Allegretto.* Zufriedenheit.





17. *Scherzando.* Kindlich, scherzhaft.



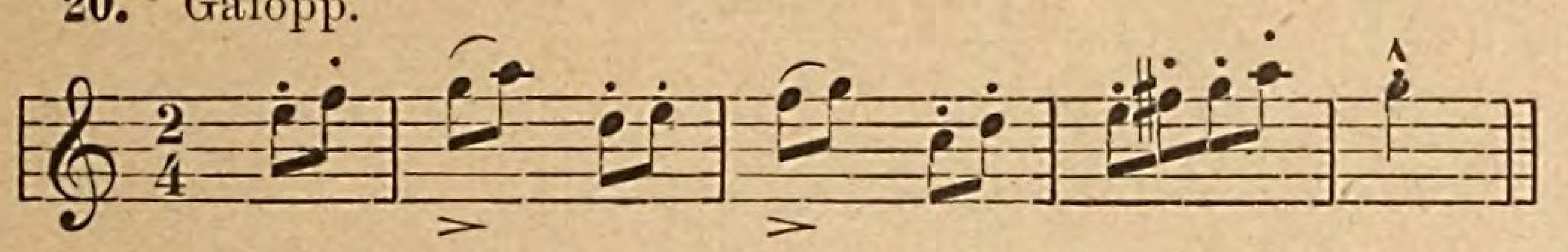
18. Walzer.



19. Polka.



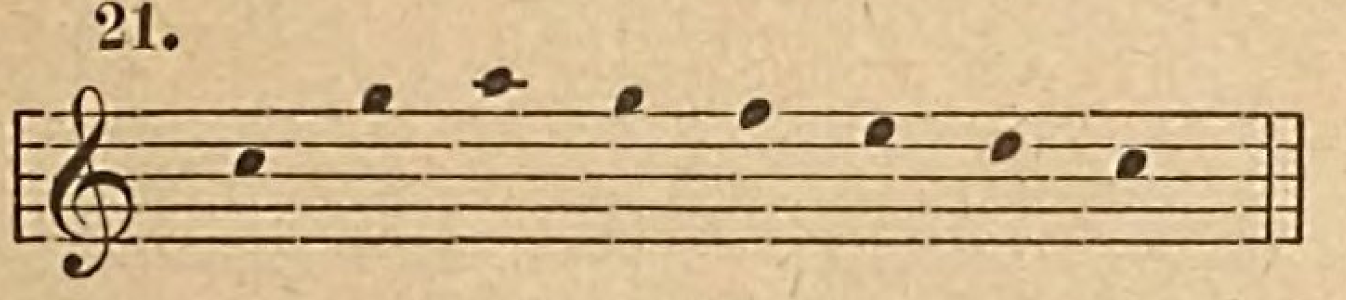
20. Galopp.



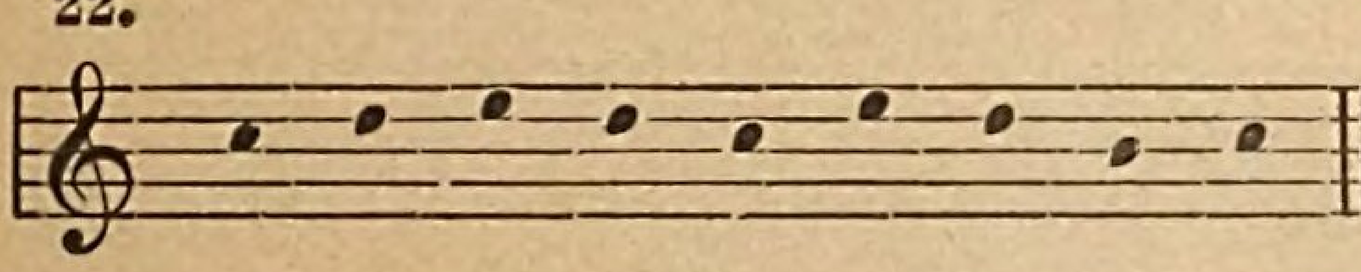
I. Aufgabe.

Der Schüler bearbeite folgende Motive in ähnlicher Weise, wie hier geschehen. Dabei beschränke er sich nicht auf C-dur, sondern übertrage die Motive und Melodien in andere Tonarten (Dur und Moll), um sich auch in diesen frei bewegen zu lernen. Nur fleissige Uebung macht den Meister!

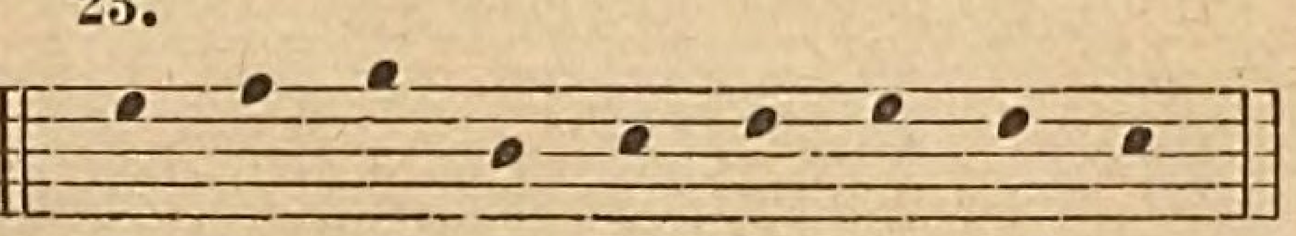
21.



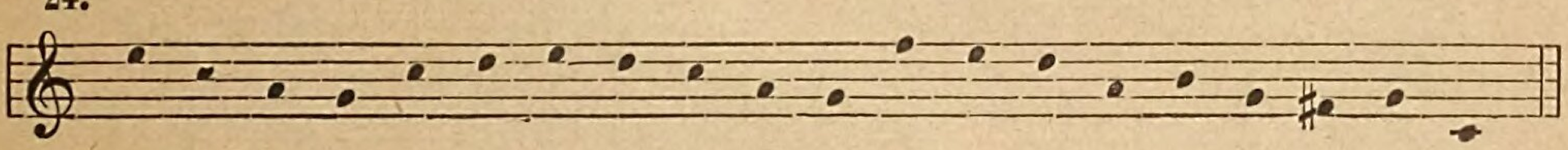
22.



23.



24.



Drittes Kapitel.

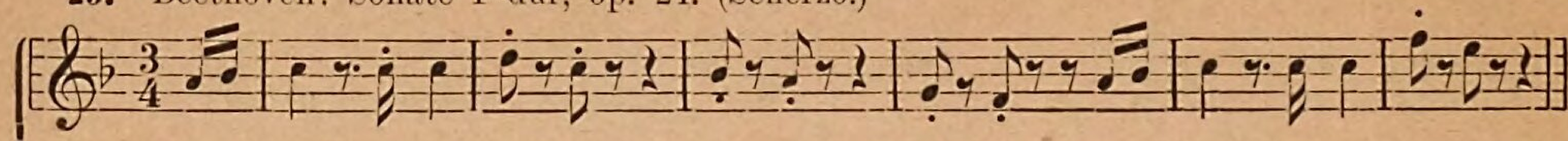
Ueber musikalische Reminiscenzen und Plagiate.

Dieser höchst wichtige Punkt ist, meines Wissens, bislang in keiner „Kompositionslehre“ erwähnt worden, und doch verdient er eingehend erörtert zu werden, um dem Schüler zu zeigen, dass es sozusagen „nichts neues mehr unter der Sonne“ gibt, und dass er sein Augenmerk darauf zu richten hat, seine Erfindungsgabe möglichst in „neue Bahnen“ zu lenken!

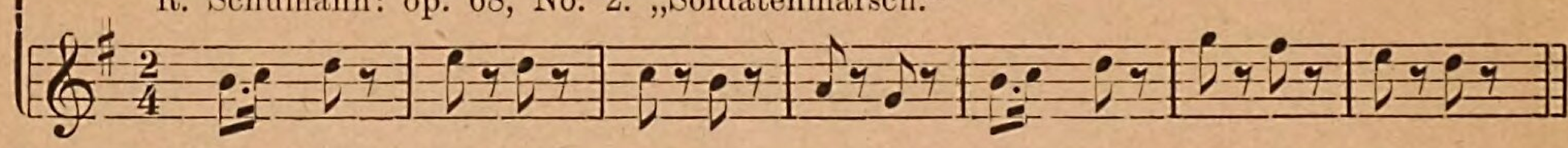
Es ist eine bekannte Thatsache, dass, so oft Erstlingsversuche angehender Komponisten zur Aufführung gelangen, jeder Zuhörer gleich „Anklänge oder Reminiscenzen“, wenn nicht gar „Plagiate“ finden will, und dem verblüfften Komponisten vorwirft, er hätte dieses oder jenes Motiv aus dem Werke eines anderen Autors entlehnt.

Der Kunstjünger muss sich aber von diesem Geschrei durchaus nicht abschrecken oder beirren lassen, sondern er komponiere ruhig weiter, denn am Ende wird er doch den richtigen Weg finden; dabei muss er nicht vergessen, dass auch die grössten Meister der Tonkunst in ihren Werken dann und wann Reminiscenzen und sogar Plagiate unbewusst gebracht haben, wie folgende Beispiele bezeugen werden.

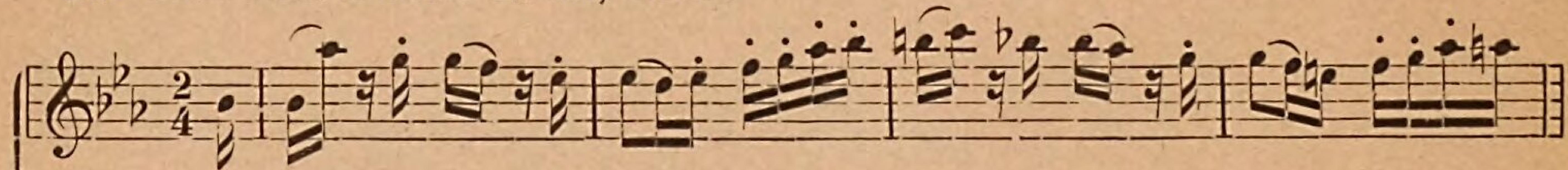
25. Beethoven: Sonate F-dur, op. 24. (Scherzo.)



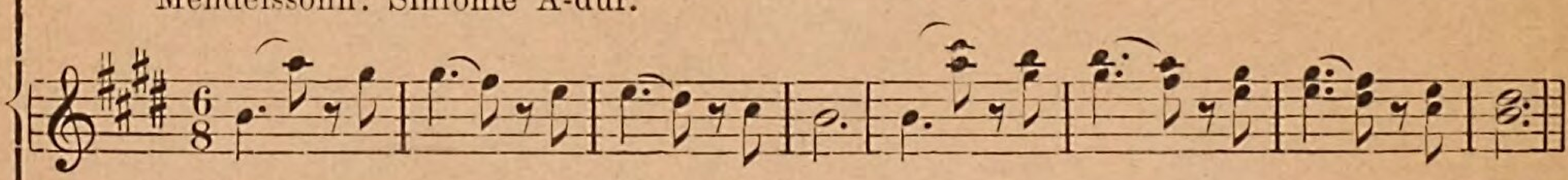
R. Schumann: op. 68, No. 2. „Soldatenmarsch.“



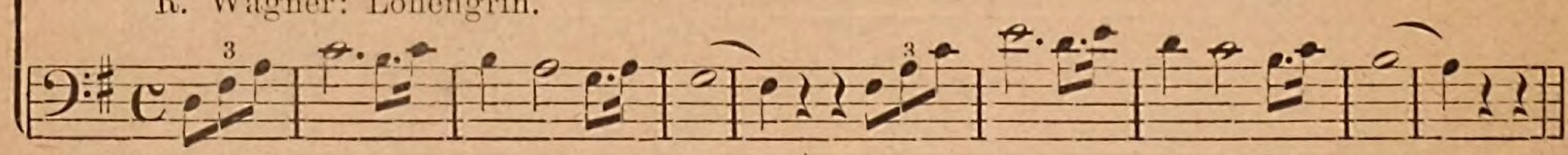
26. Beethoven: Sinfonie Es-dur, Finale.



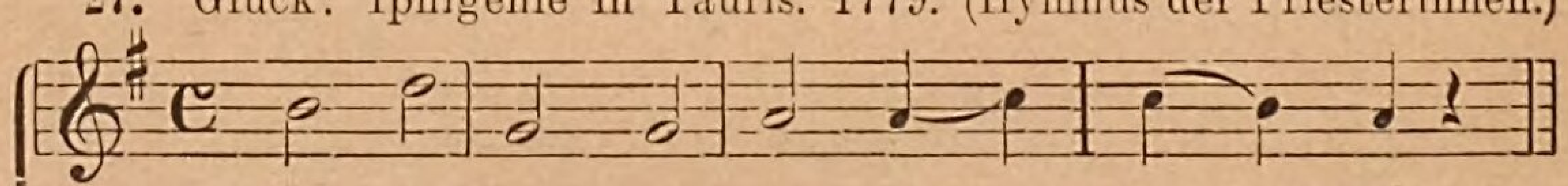
Mendelssohn: Sinfonie A-dur.



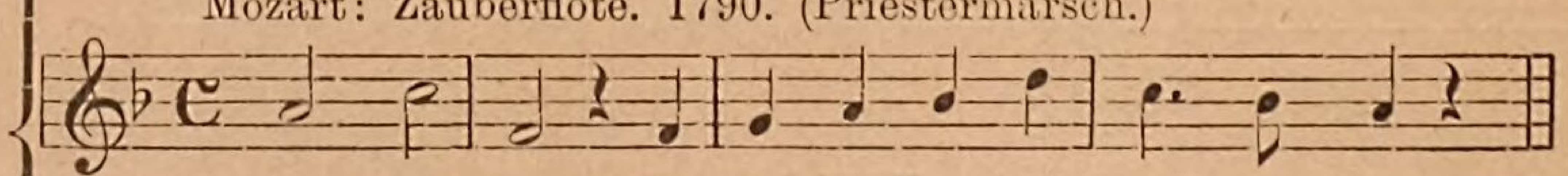
R. Wagner: Lohengrin.



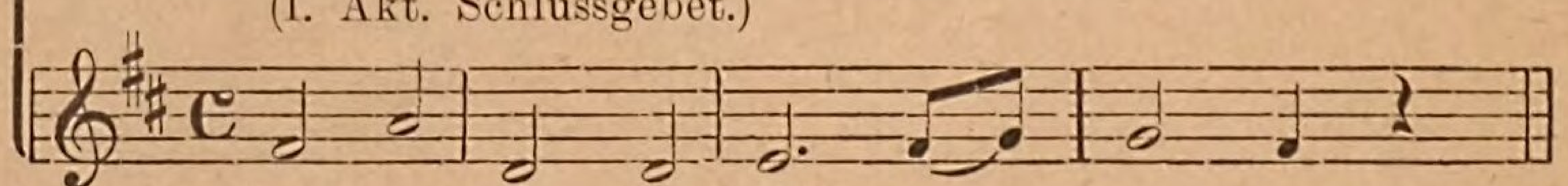
27. Gluck: Iphigenie in Tauris. 1779. (Hymnus der Priesterinnen.)



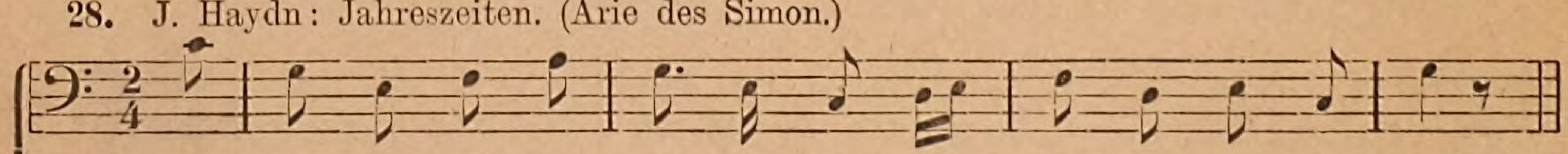
Mozart: Zauberflöte. 1790. (Priestermarsch.)



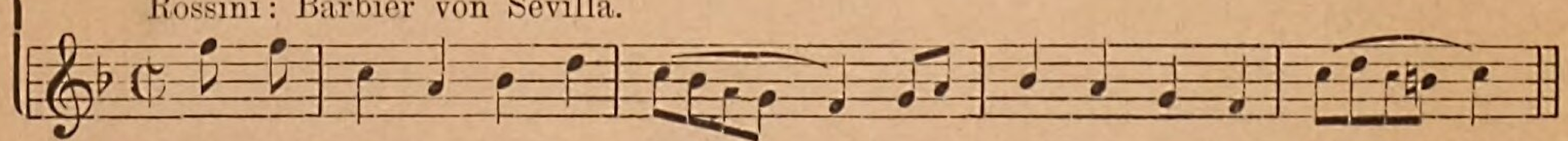
C. Kreutzer: Das Nachtlager in Granada. 1836.
(I. Akt. Schlussgebet.)



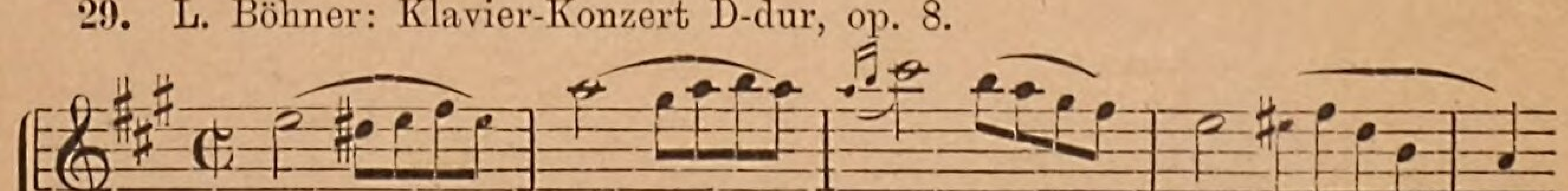
28. J. Haydn: Jahreszeiten. (Arie des Simon.)



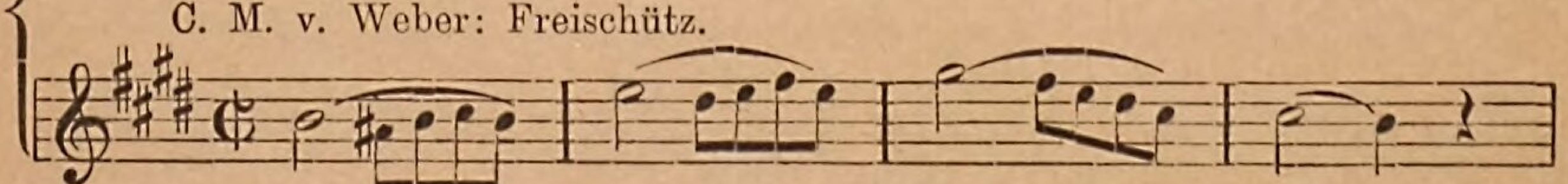
Rossini: Barbier von Sevilla.



29. L. Böhner: Klavier-Konzert D-dur, op. 8.

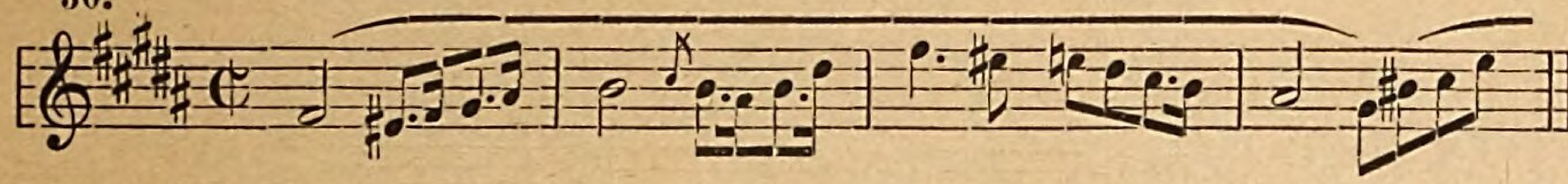


C. M. v. Weber: Freischütz.

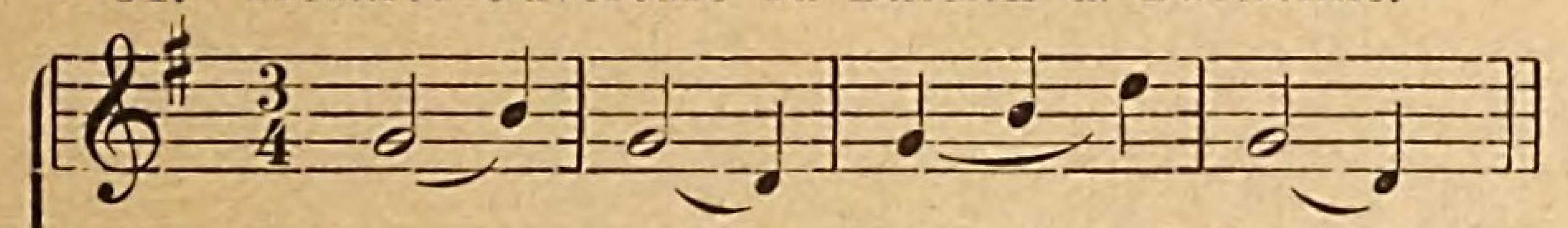


Berlioz u. a. wollten sogar in folgender Melodie aus dem Tannhäuser-Marsch von R. Wagner eine Reminiscenz an obige Melodie erkennen:

30.



31. Mozart: Ouvertüre zu Bastien u. Bastienne.



Beethoven: Eroica-Sinfonie.



32. Clementi: Sonate.



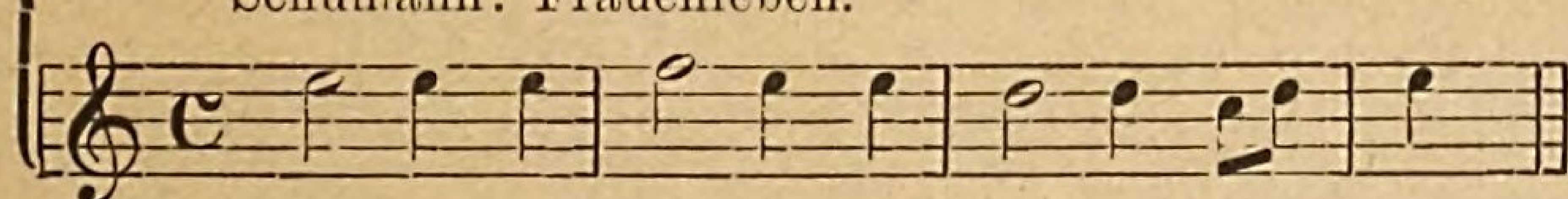
Mozart: Zauberflöte. (Ouvertüre.)



33. C. M. v. Weber: Freischütz.



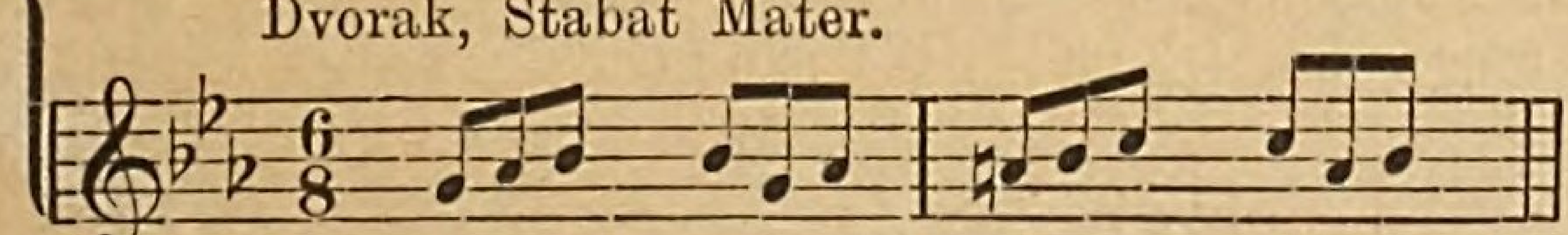
Schumann: Frauenleben.



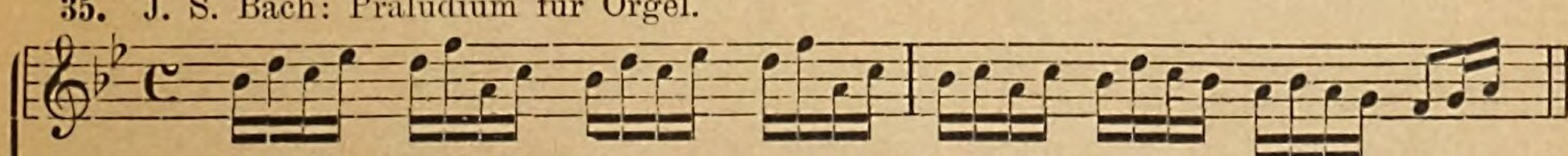
34. Gluck: Chor aus Orpheus.



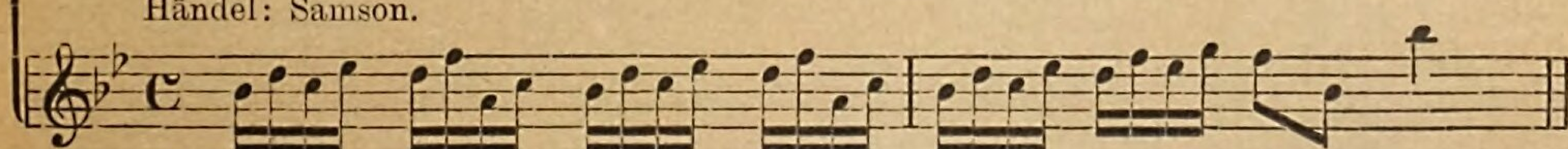
Dvorak, Stabat Mater.



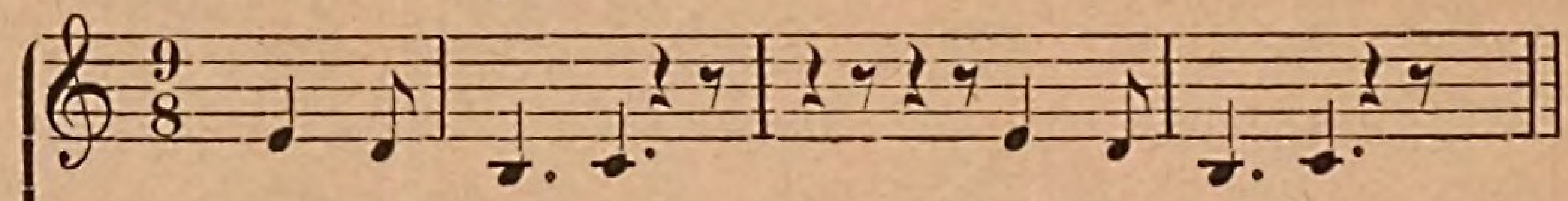
35. J. S. Bach: Präludium für Orgel.



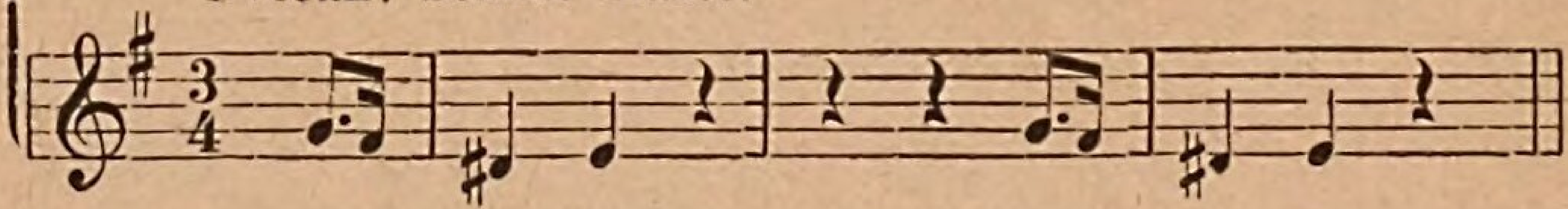
Händel: Samson.



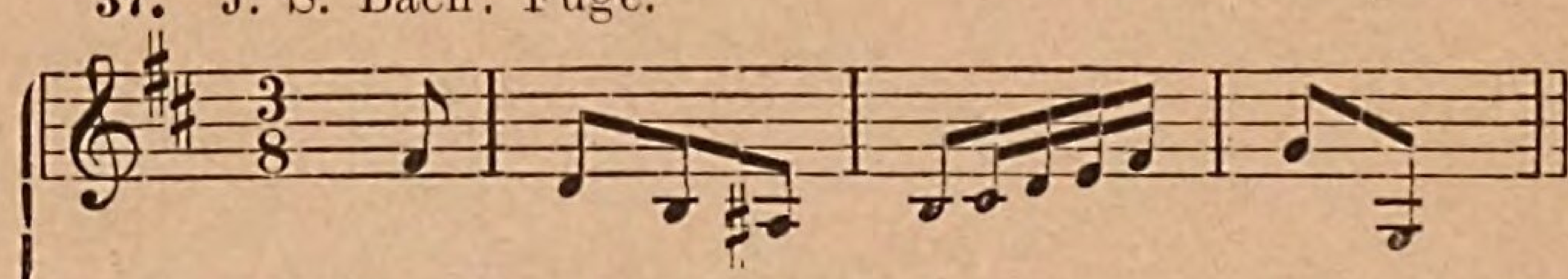
36. Berlioz: Requiem.



Dvorak: Stabat Mater.



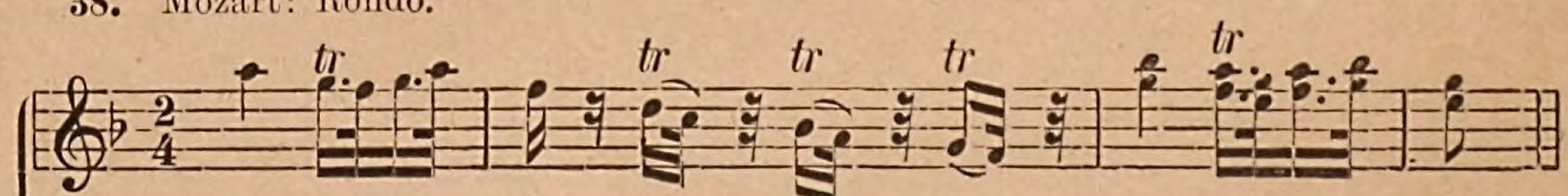
37. J. S. Bach: Fuge.



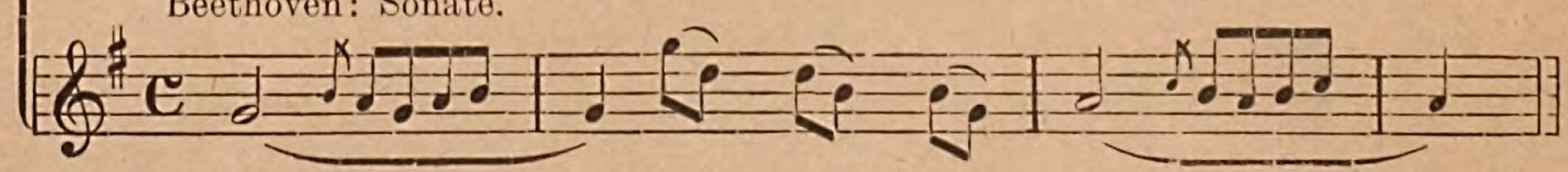
Mendelssohn: Elias.



38. Mozart: Rondo.



Beethoven: Sonate.



Es wäre eine leichte Aufgabe, die Zahl vorhergehender Beispiele zu vermehren, aber es liegt nicht in unserer Absicht eine Kritik über Reminiscenzen zu liefern, sondern nur den Beweis zu führen, dass derartige musikalische Scheidemünze in aller Herren Länder kursiert; das Annektieren, Akkommodieren und Variieren geschieht noch heute.

Viele Komponisten nehmen die Sache auch nicht so genau; manche sind sogar der Ansicht, dass es unmöglich sei, absolut neue Melodien zu erfinden; sie meinen, es sei dies auch gar nicht nötig, wenn nur das Musikstück nach Form und Inhalt bei dem vorurteilsfreien Zuhörer die beabsichtigte Wirkung hervorrufe, das genüge. „Zur sinnlichen Darstellung eines Gedankens, sowohl in Worten wie in Tönen, so behaupten sie, gibt und kann es nichts absolut neues mehr geben.“ Wenn es mit diesem Umstande indess in Wirklichkeit so stände, so hätte ja die letzte Stunde der Tonkunst geschlagen! Glücklicherweise verhält es sich aber anders.

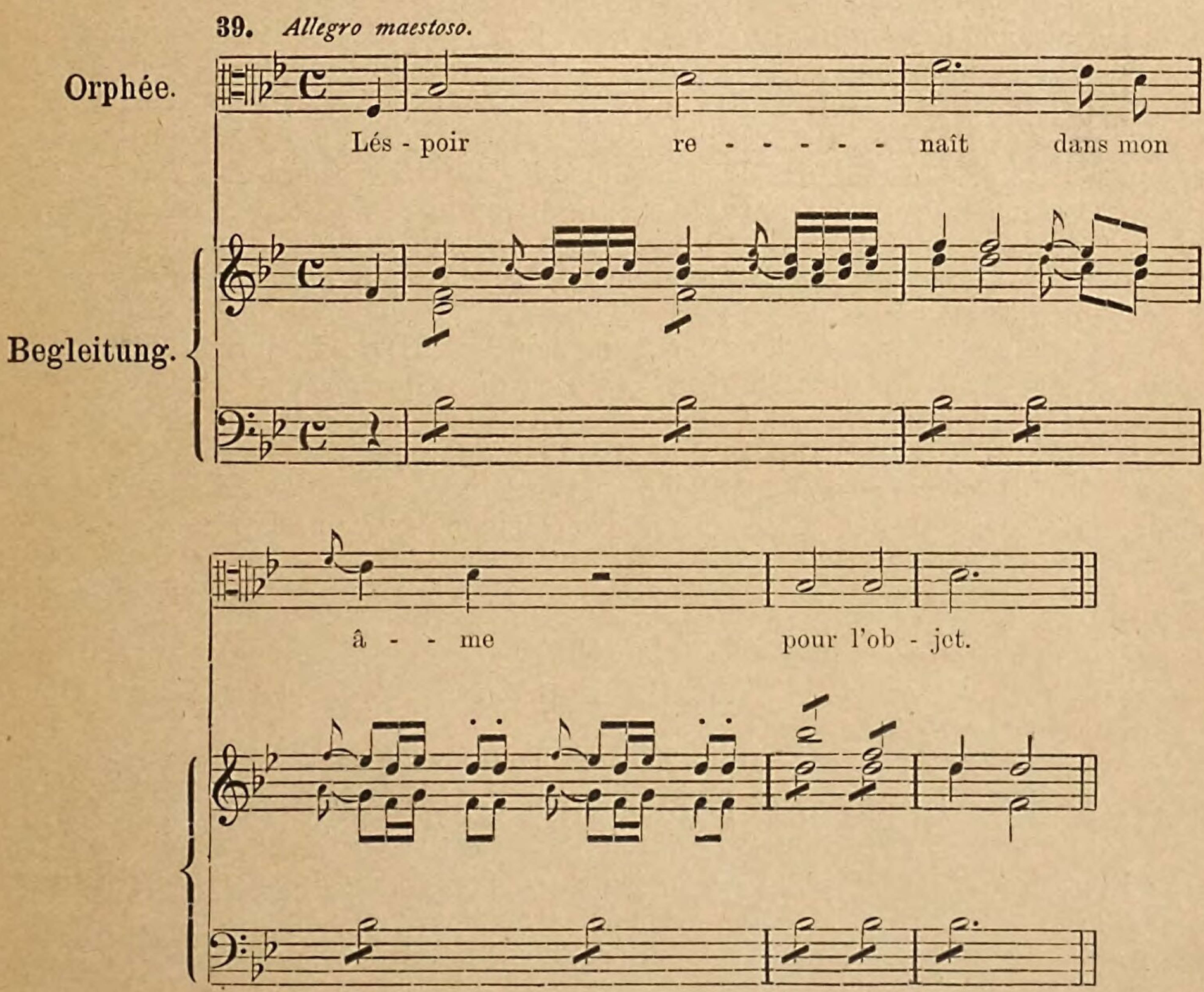
Die Musik hat seit Jahrhunderten schon vielseitige Umgestaltungen über sich ergehen lassen müssen, das beweist die Geschichte der Tonkunst von ihren ersten Anfängen an bis auf unsere Zeit, aber keiner von den gelehrten Musikforschern hat meines Wissens bis dato deutlich dargelegt, worin die verschiedenen Umgestaltungen eigentlich bestanden haben!

Man spricht des längeren und breiteren über Geschmacksrichtung, Kunstentwickelung, Nationalität, Weltanschauung, Modeproduktionen, Fortschritte, überwundener Standpunkt u. s. w. Allerdings sehr hübsche Ausdrücke! Da aber unsere 7 Noten bis jetzt unverändert geblieben sind, so müssen wir annehmen, dass der Umgestaltungsprozess sich eben nur einzig und allein auf

den Rhythmus bezieht. Hier liegt, unserer Ansicht nach, der Schwerpunkt des ganzen musikalischen Baues; der Rhythmus erschliesst uns das Verständnis für die verschiedenen Musikformen. In der alten, steifen, gepuderten Perrücken- und Zopfzeit wurde alles viel langsamer und bedächtiger aufgefasst und ausgeführt, als dies in unserer jetzigen nervösen, mit Elektrizität und Dampf geschwängerten Zeit geschieht. Unsere heutigen musikalischen Rhythmen sind viel belebter und feuriger, als die aus der guten alten Zeit stammenden; man vergleiche nur die Tanz- und Marschweisen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts mit den in unserem Jahrhundert komponierten. Daher kommt es, dass wir jene Musik und ihre Formen als „veraltet“ verwerfen, da wir eine andere belebtere Tonsprache von früher Jugend auf gewöhnt sind. An dieser Gewohnheit halten wir so fest, dass, wenn ein neuer Tondichter auftritt, welcher uns gänzlich unbekannte Rhythmen vorführt, wir uns dagegen auflehnen und dem Komponisten vorwerfen, er sei „barok“, „unverständlich“ und dergleichen mehr. So erging es Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner und so wird es anfänglich leider allen den kommenden Genies ergehen, die neue Bahnen einschlagen werden!

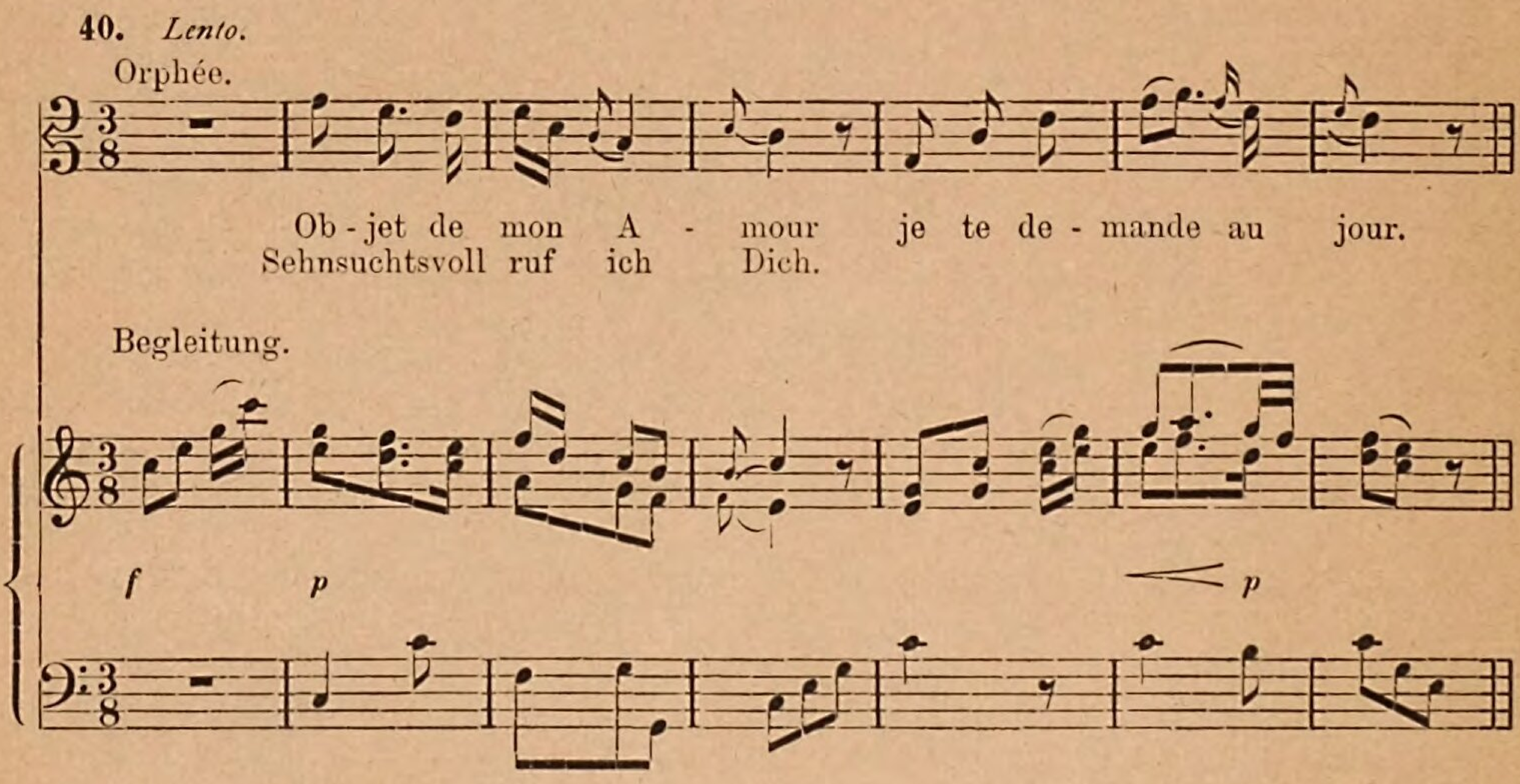
Zum Schluss will ich noch einiger merkwürdigen, aus der Feder berühmter Komponisten stammenden „Plagiate“ Erwähnung thun, die zu ihrer Zeit viel Aufsehen gemacht haben.

In seiner Oper „Orphée“ hat Gluck eine ganze Bravour-Arie „Léspoir renaît dans mon âme“ aus Bertonis Oper „Tancrede“ entlehnt und diese im I. Akt als Finale verwendet.*)



*) Bertoni (Franz Josef), geb. 1725, † 1813.

Der französische Tonsetzer Philidor,*) welcher im Auftrage des Verlegers der Partitur von Glucks Orpheus die Korrektur der Probebogen übernommen hatte, nahm keinen Anstand, eine Arie dieser Oper (siehe Beispiel 40) für seine Oper



„Le Sorcier" zu entlehnen und diese mit einigen Zusätzen für die Romanze Bastiens „Dans cet âge" einzurichten.

Ferner hat Rossini für seine schöne Oper „Wilhelm Tell" die hübsche und populär gewordene Tyrolienne, welche von einem gewissen Hédouin aus Boulogne-sur-Mer komponiert, und von E. Voizel als Nocturno arrangiert, unter dem Titel „Le Chalet" (für Singstimme mit Pianofortebegleitung) erschienen ist, ganz einfach übertragen und sich wenig um die in der Revue musicale im Jahre 1829 erschienene Reklamation des Herrn E. Voizel gekümmert. Der gute Rossini äusserte sich seinen Freunden und Verehrern gegenüber: „Je prends un bien où je le trouve", und damit war die Sache ein für allemal abgethan.

Viele Opernkomponisten haben, um den Lokalton in ihren Werken zu zeichnen, Volkslieder entlehnt und dadurch ihre Opern hauptsächlich populär gemacht. So hat z. B. Flotow in „Martha" das bekannte irische Volkslied „Letzte Rose", Boïeldieu in der „Weissen Dame" die schottische Volksweise „Robin Adair" aufgenommen; Bizet in „Carmen" endlich die berühmte Havanaise des spanischen Komponisten Yradier u. s. w.

Viertes Kapitel.

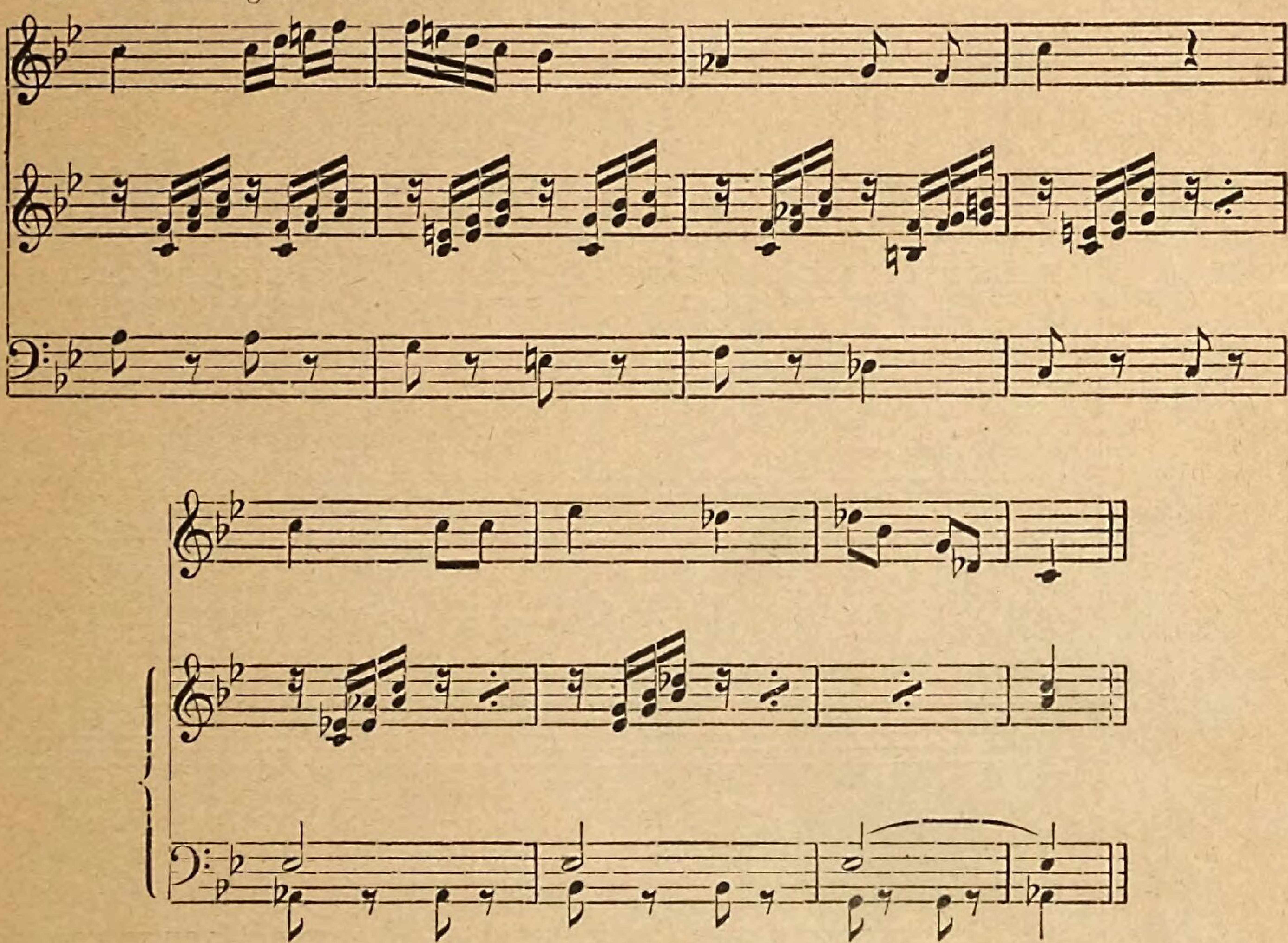
Ueber Harmonie und Modulation.

Eine beachtenswerte Thatsache ist, dass die grossen Meister der Tonkunst nicht allein herrliche Melodien, sondern auch neue, kühne und prächtige Harmoniefolgen sowie Modulationen erfunden haben, auf die ein trockener Theoretiker wohl niemals gekommen wäre.

*) Philidor (François, André, Danican) geb. 1726, † 1795.

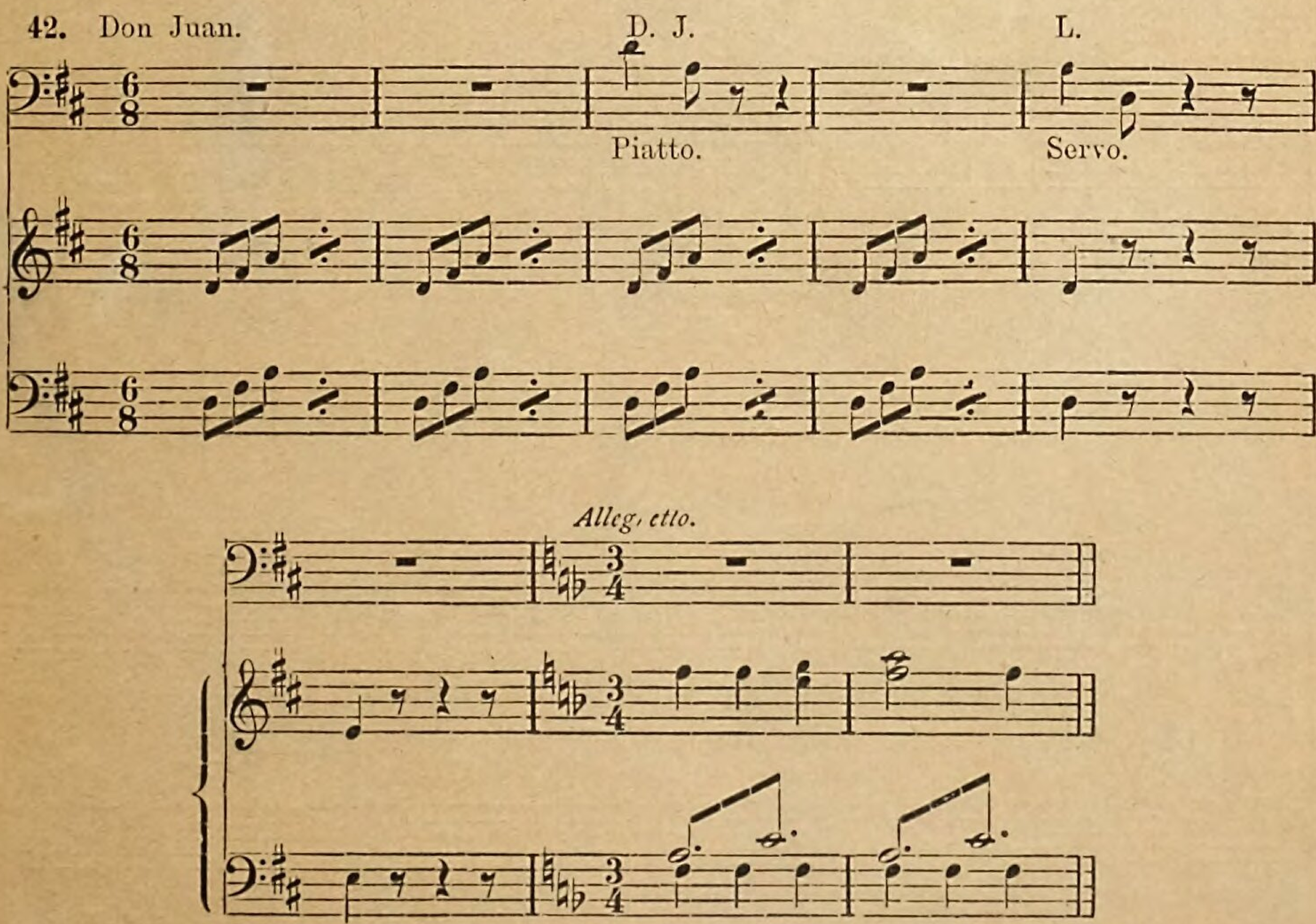
Welche Fülle herrlicher Harmonien enthalten z. B. Mozarts Meisterwerke. Wie schön klingen folgende einfachen Uebergänge von C-dur nach As-dur:

41. Mozart: Figaros Hochzeit.



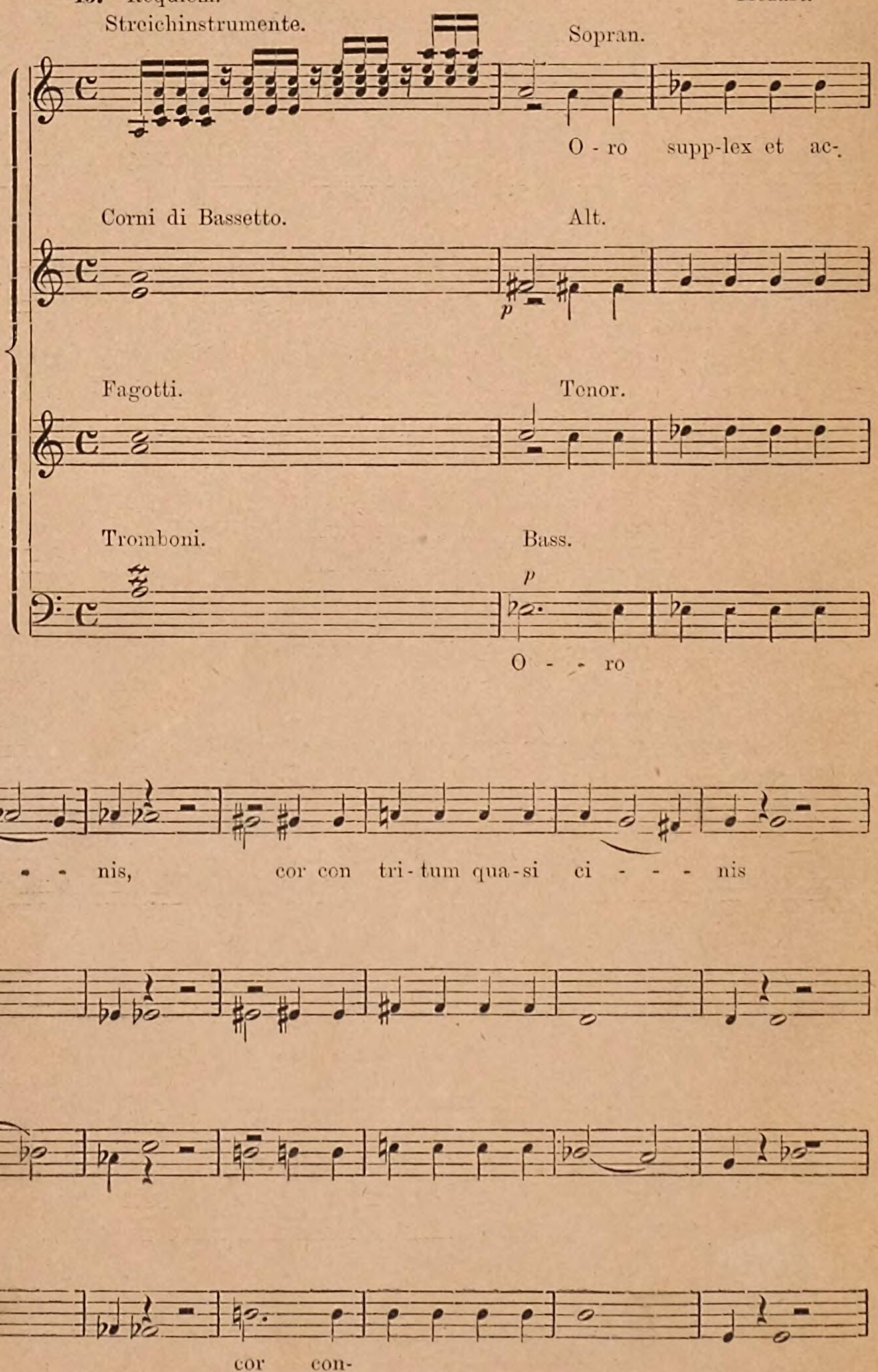
Von D-dur nach F-dur:

42. Don Juan.



In folgender Modulation, die eine der erhabensten Stellen ist, welche die musikalische Litteratur aufzuweisen hat, benutzt Mozart den verminderten Septimenakkord, um nacheinander die Dominanten von As, G, Ges und F-moll vorzubereiten und, von A-moll ausgehend, nach successiver Berührung der erwähnten Tonarten endlich in F-dur abzuschliessen.

43. Requiem. Mozart.





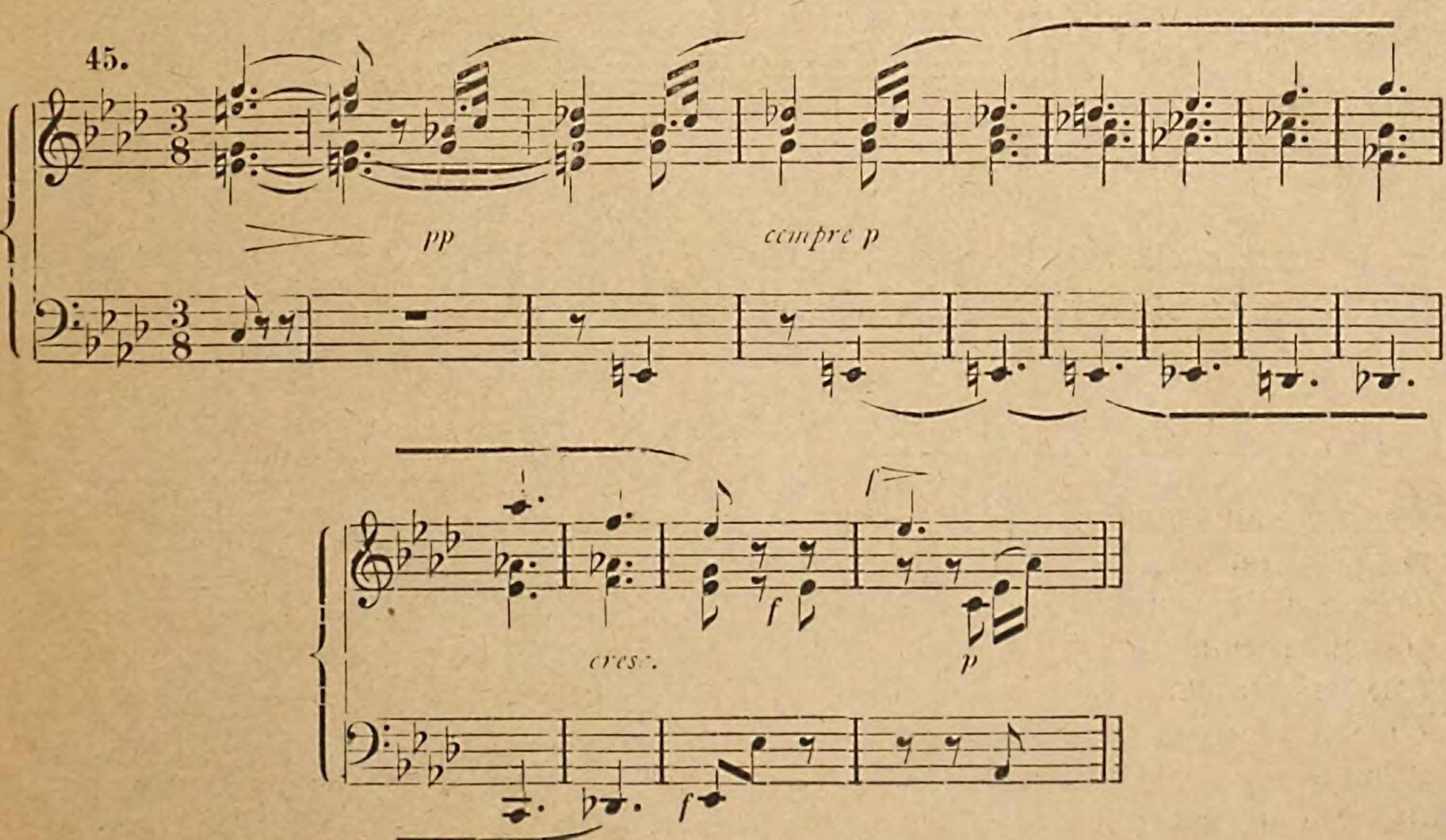
Auch Beethoven lieferte herrliche tiefempfundene Harmoniefolgen und Modulationen, so z. B. in seiner erhabenen C-moll-Sinfonie, im Andante con moto, in welchem der wunderbar wirkende verminderte Septimenakkord sich in den übermässigen Terzquintsextakkord auf As auflöst und nach der Tonart C-dur überleitet:

44.



und darauf einige Takte später durch die folgenden Akkorde wieder nach As-dur zurückkehrt:

45.



Zum Studium für schöne Harmoniefolgen und frappante Modulationen soll der Schüler die C-moll-Phantasie für Pianoforte von Mozart durchnehmen:

46. *Adagio.*



Der Komponist einer schönen Melodie hört auch gleichzeitig die zu dieser Melodie passenden Harmonien in sich ertönen.

Auch das erste Präludium aus J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier", zu welchem Gounod eine herrliche Melodie geschrieben, möge wegen seiner köstlichen Harmonienfolge zum Studium empfohlen sein:

47. I. Präludium. J. S. Bach.



Fünftes Kapitel.

Ueber verbotene Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen.

Der Kunstjünger wird, wenn er die von uns in der Vorrede dieses Buches empfohlenen Studienwerke (namentlich Girschners „Allgemeine Musiklehre") durchstudiert hat, über das Kapitel der Oktaven- und Quinten-Fortschreitungen, sowohl von ihrer historischen als auch praktischen Anwendung, Kenntnis erhalten haben, so dass wir an dieser Stelle nur einige Beispiele aus den Werken unserer Klassiker anzuführen brauchen, die dem Kunstjünger veranschaulichen sollen, dass derartige Fortschreitungen, wenn sie geschickt angebracht werden, zur Charakteristik des Satzes viel beitragen können.

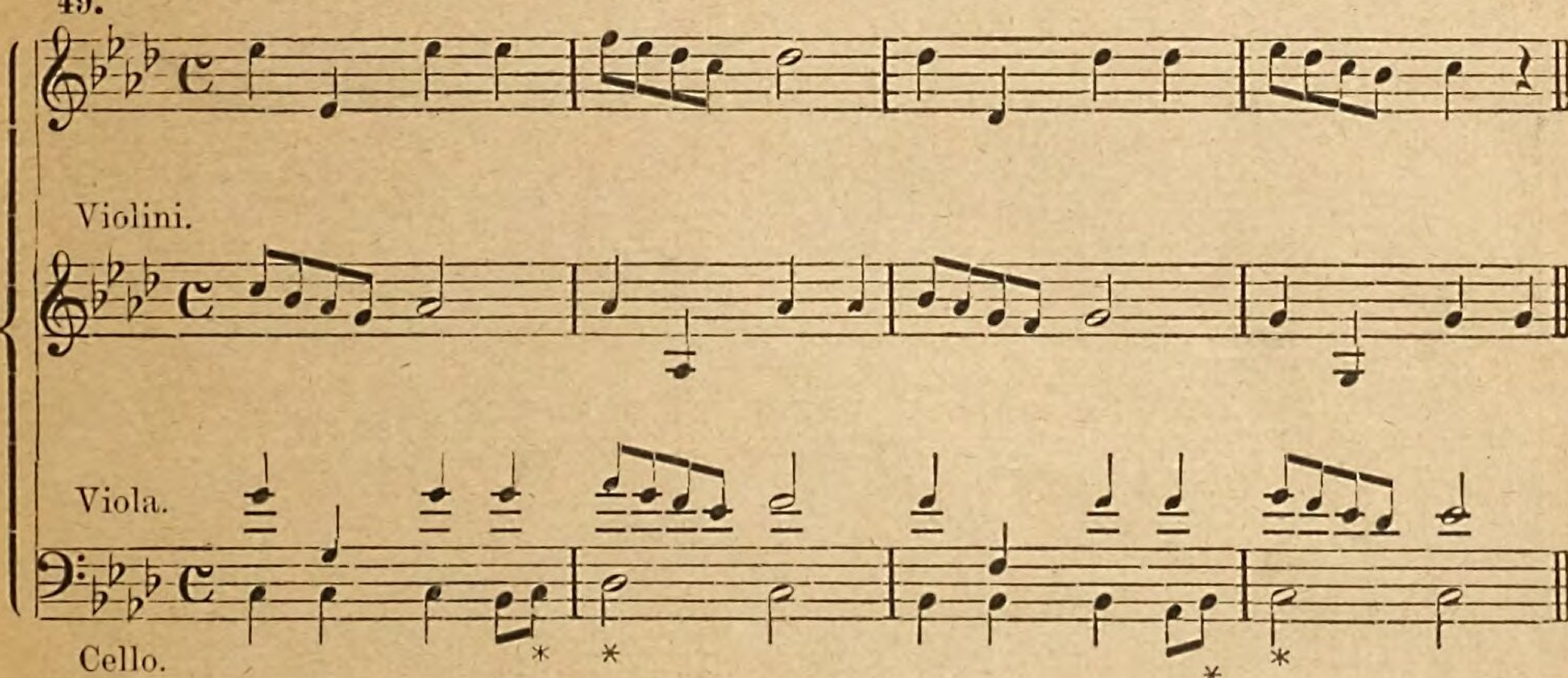
So finden sich z. B. in Vater Haydns Ouverture zum Oratorium „Die Jahreszeiten“ folgende Quintenparallelen:

48. Jahreszeiten. Ouvertüre.



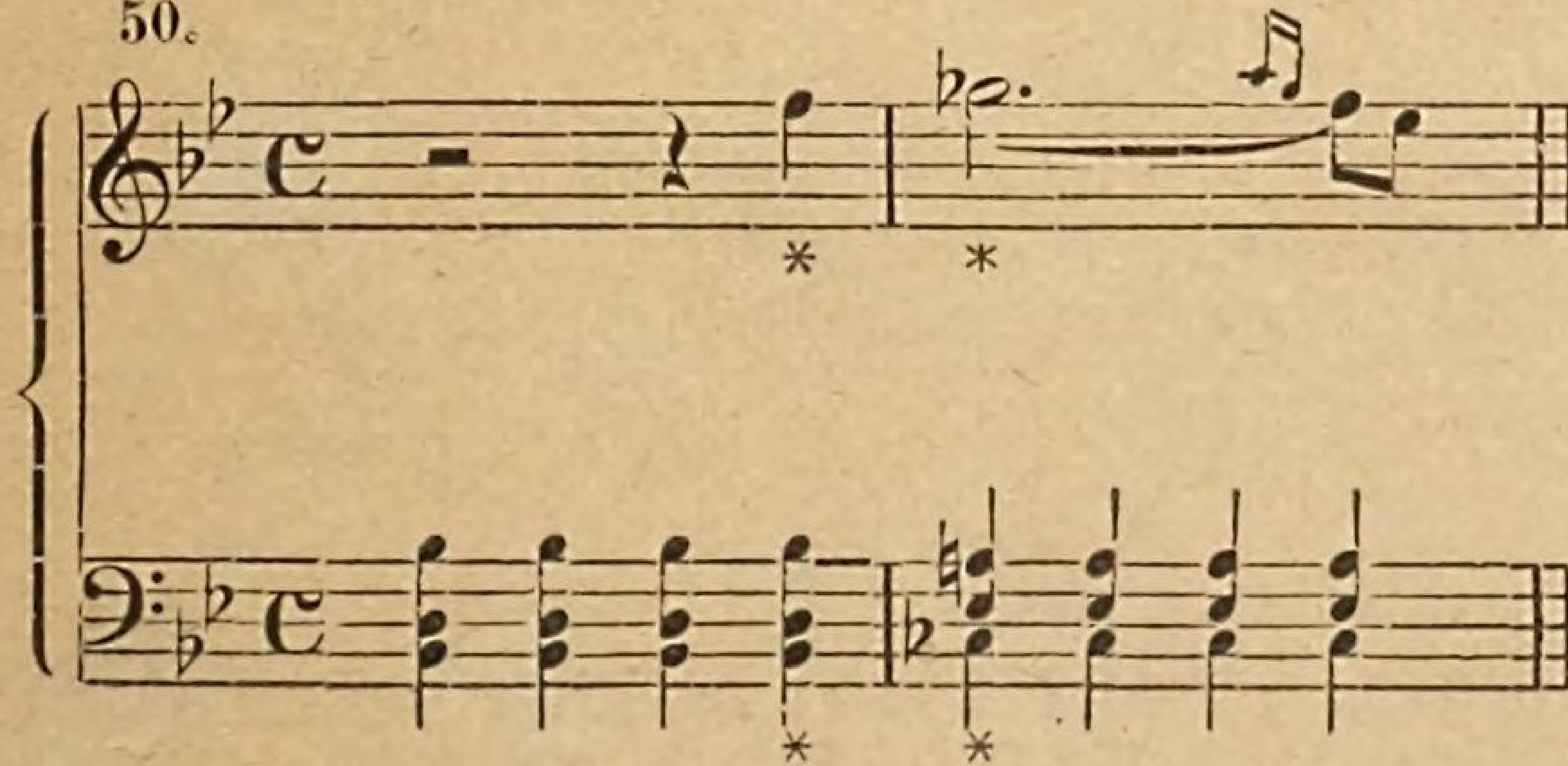
In folgendem Quartett von Haydn finden sich solche zwischen Cello und Viola:

49.



Auch Rossini liess sich derer einige zu schulden kommen, wie z. B. in „Tancred“:

50.



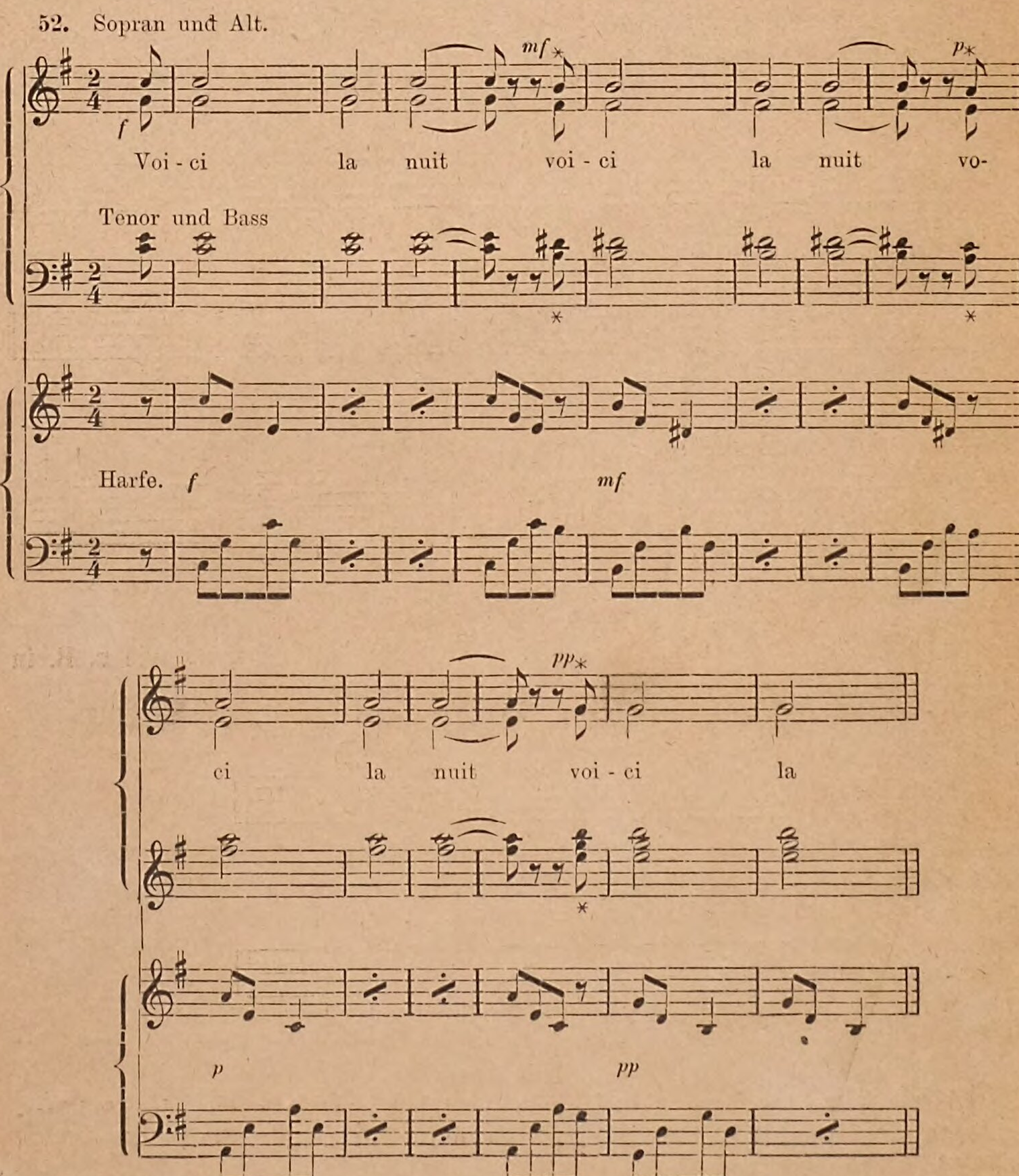
Ebenso hat Altmeister Gluck in nachstehendem Satz aus der Schlummerszene des Rinaldo in „Armida“, sich derer in sehr auffallender Weise bedient:

51.



Ein ganz merkwürdiges Beispiel liefert Rossini in seiner Oper „Wilhelm Tell“ am Schlusse des Abendgesanges, welcher von dem Chor mit Harfenbegleitung hinter der Szene gesungen wird. Die Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen sind hier sehr vernehmbar und mag der Kunstjünger über den Schön- oder Missklang dieser Stelle sein Ohr zu Rate ziehen:

52.



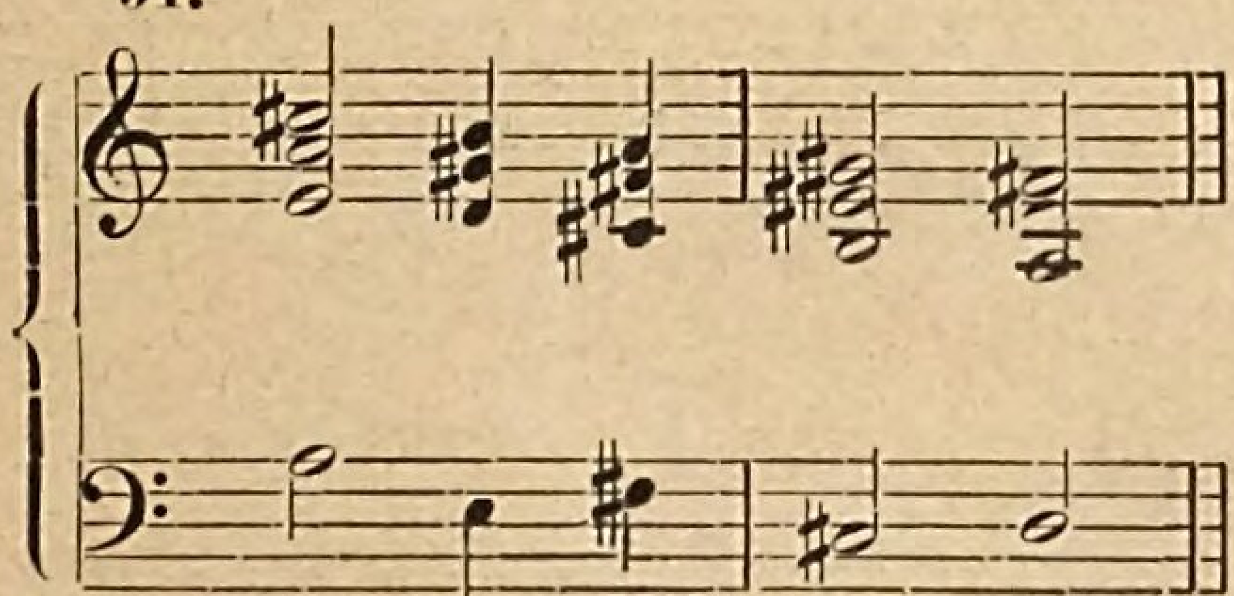
In den meisten Fällen, namentlich im Klavier- und Orchestersatz, sind Oktaven- und Quintenfolgen weiter nichts als Verdoppelung einer Stimme in höheren Oktaven, so z. B. Beethoven in seiner C-dur-Sonate:

53.



wo ausser den mit] angezeichneten Quinten und Oktaven noch die Oktaven a — ā — ā, e — ē — ē u s. w. hervortreten. Ist nur die Grundlage solcher Sätze richtig, wie hier steht:

54.



so haben diese Verdoppelungen trotz aller Oktaven- und Quinten-Folgen kein Bedenken.

Sechstes Kapitel.

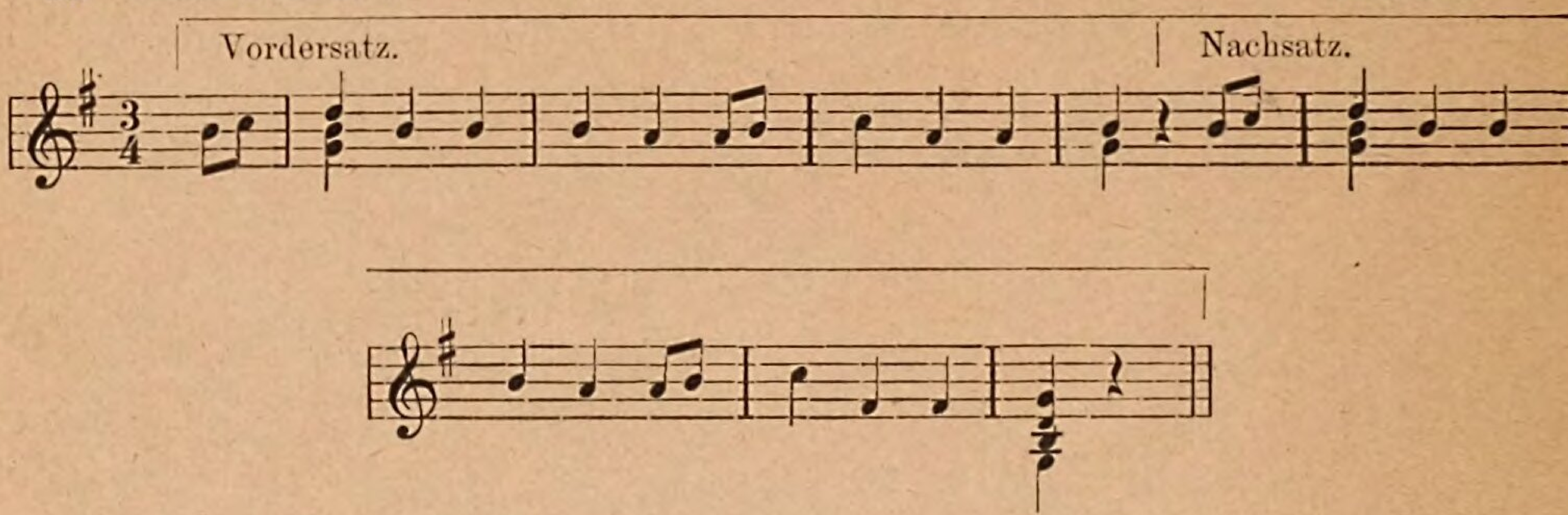
Ueber die Symetrie des Rhythmus aus der Melodie.

Eine Melodie muss vor allem eine schöne Form haben und derart rhythmisiert sein, dass sie für jedes Ohr verständlich ist. In dieser Beziehung ist die Musik mit der Sprache zu vergleichen. Gleichwie in der Rede die aneinandergereihten Worte erst einen verständlichen Sprachsatz bilden, und dieser Satz durch den Redner wiederum in gewisse Perioden, Abschnitte und Cäsuren gegliedert wird, so muss der Musiker die Symetrie des Rhythmus der Tonsprache wohl berücksichtigen.

Eine für sich abgeschlossene Melodie kann entweder aus einer in Vorder- und Nachsatz bestehenden Periode, welche mit einem Ganzschlusse auf der Tonika endigt, oder aus einer Doppel-Periode, wie dies meist der Fall ist, bestehen.

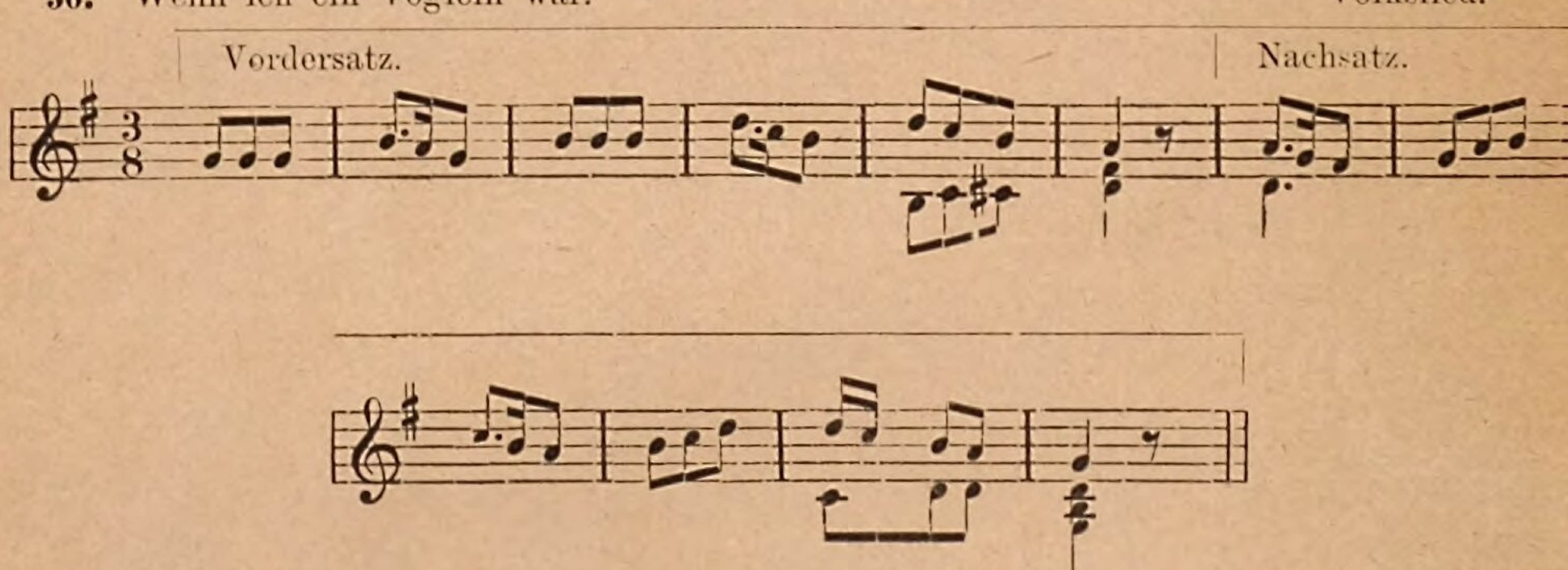
Nachstehende einfache Periode schliesst sowohl im Vordersatz als im Nachsatz mit dem Akkord der Tonika.

55. Frohe Botschaft. Volkslied.



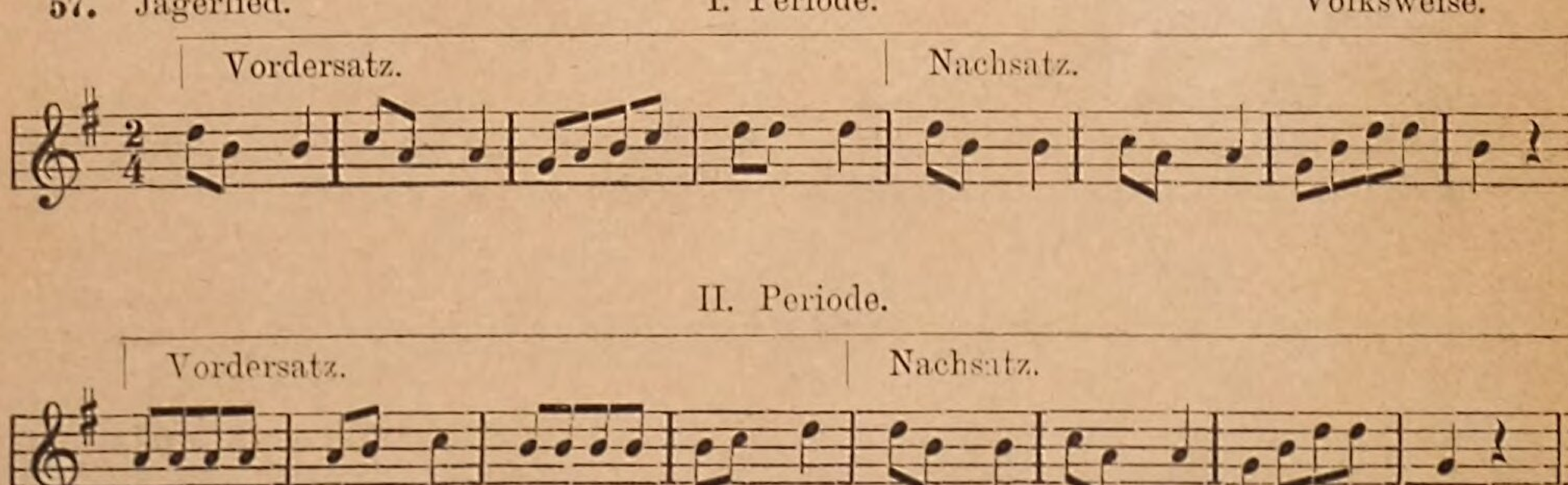
Der Nachsatz bildet immer einen Gegensatz zum Vordersatz; dies tritt noch schärfer hervor, wenn der Vordersatz mit einem Halbschluss auf der Dominante, der Nachsatz mit einem Ganzschluss auf der Tonika endigt, wie in folgendem Beispiel:

56. Wenn ich ein Vöglein wär. Volkslied.



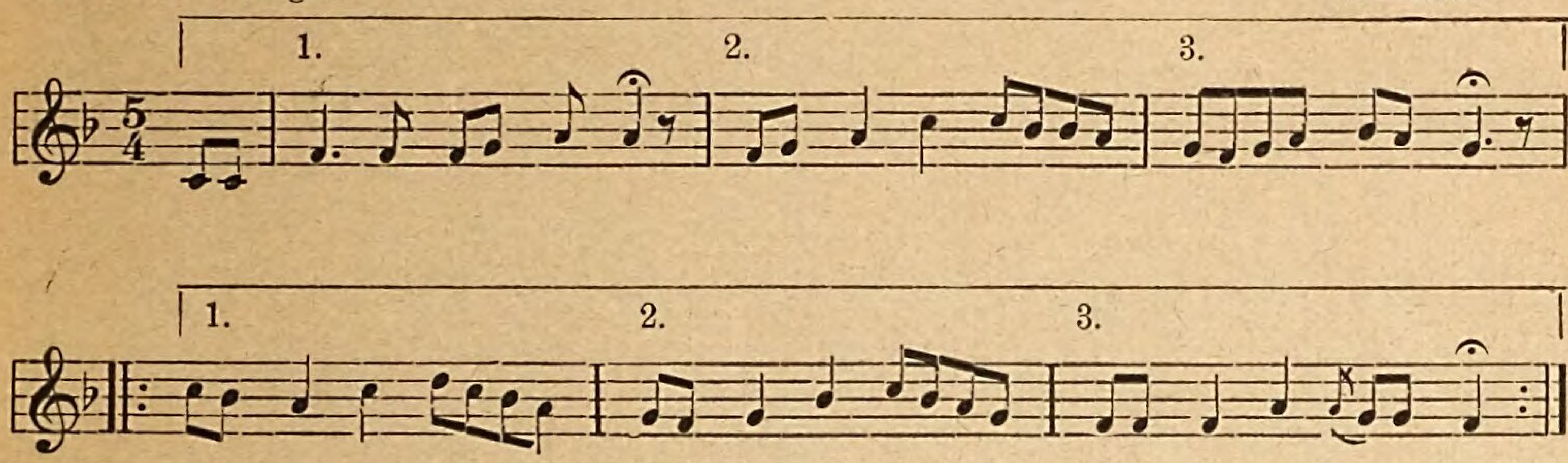
Achttaktige Perioden oder Melodien sind selten, sie verlangen entweder eine Weiterführung oder eine Wiederholung derselben acht Takte; darum erfordert die Bildung einer guten abgerundeten Melodie, wie schon erwähnt, mindestens zwei achttaktige Perioden, wobei der Nachsatz der zweiten Periode den Nachsatz der ersten Periode wiederholen kann, z. B.:

57. Jägerlied. I. Periode. Volksweise.



Doch gibt es auch Melodien, welche aus 3-, 5-, 6-, 7-, 9- bis 16-taktigen Perioden zusammengestellt sind, wie folgende Beispiele lehren:

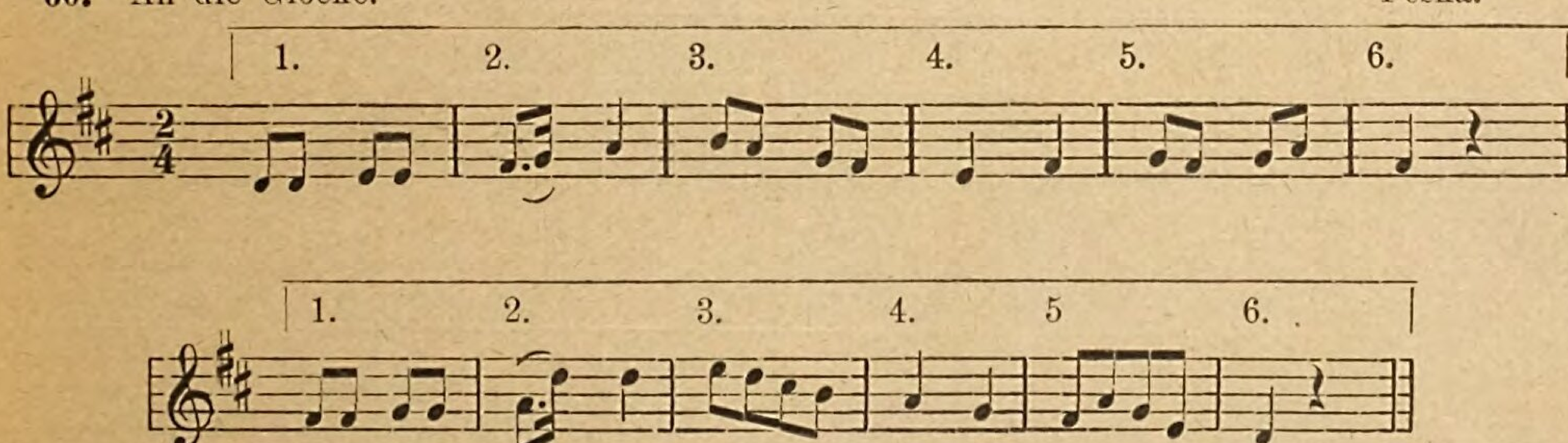
58. Prinz Eugen. Volkslied.



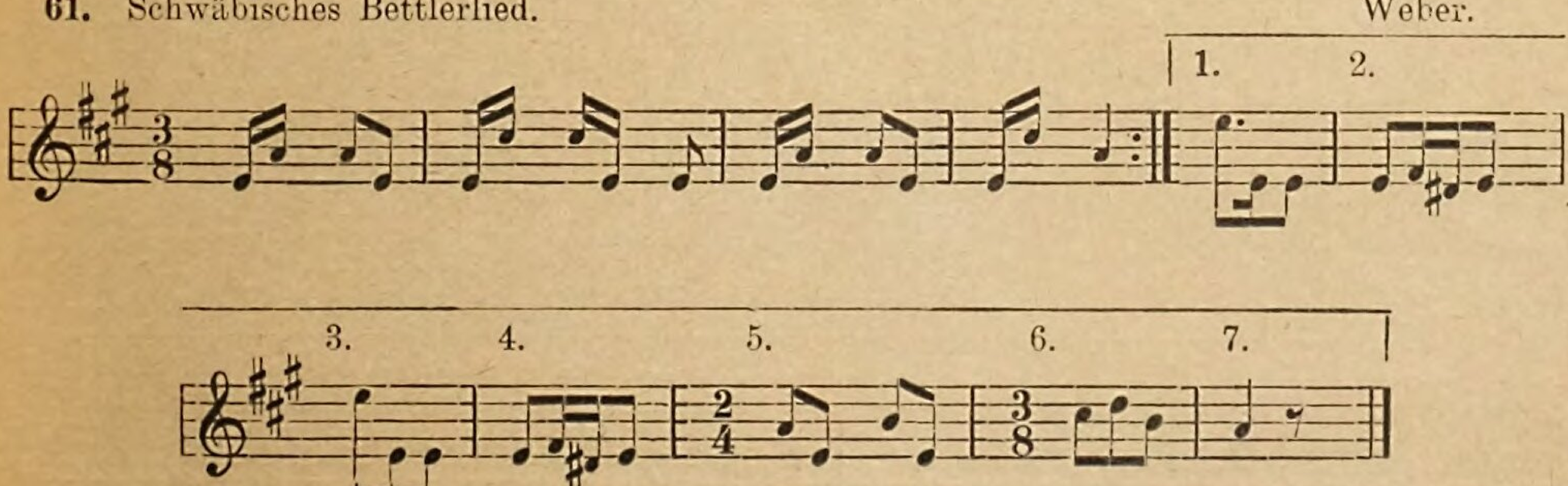
59. Abschied. Volksweise.



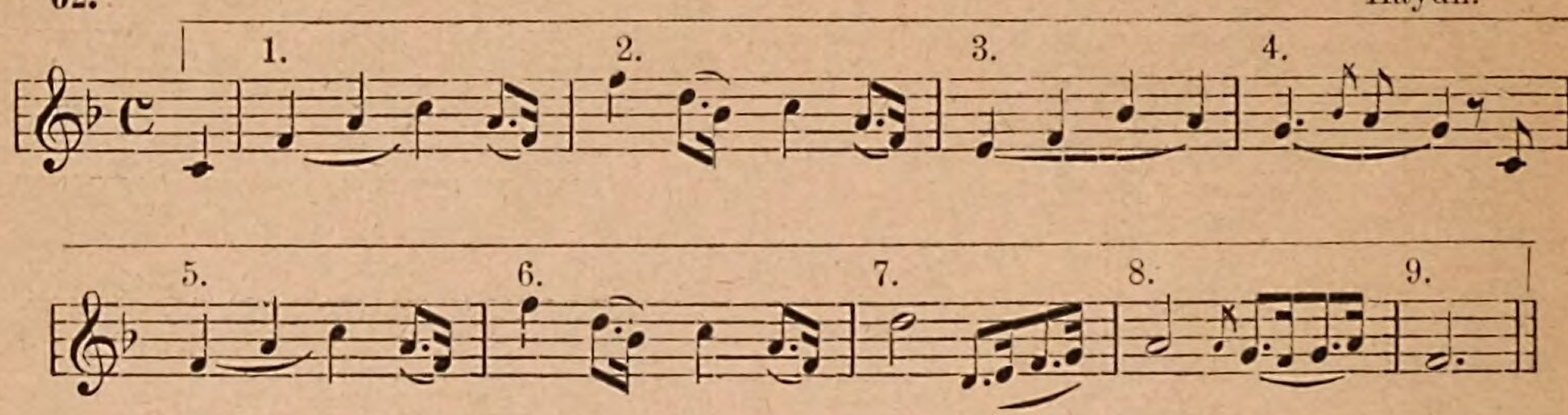
60. An die Glocke. Feska.



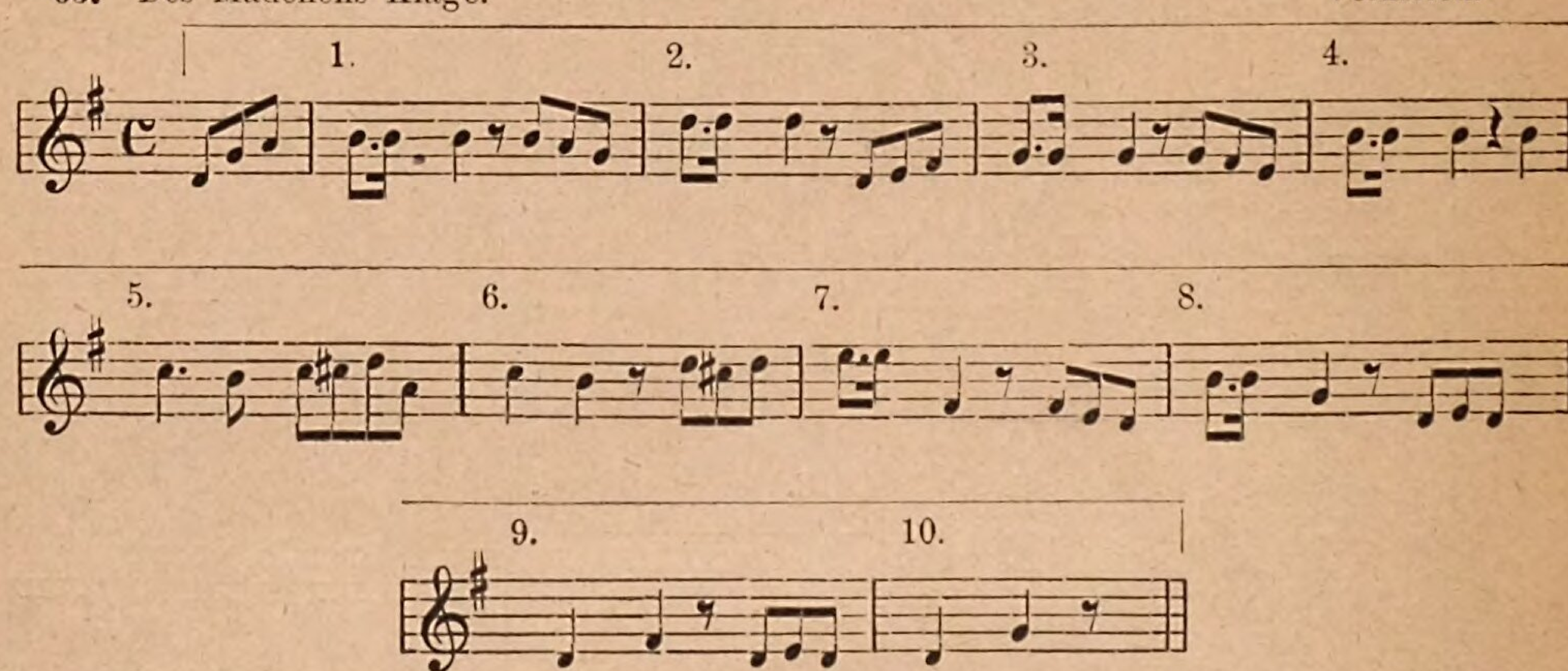
61. Schwäbisches Bettlerlied. Weber.



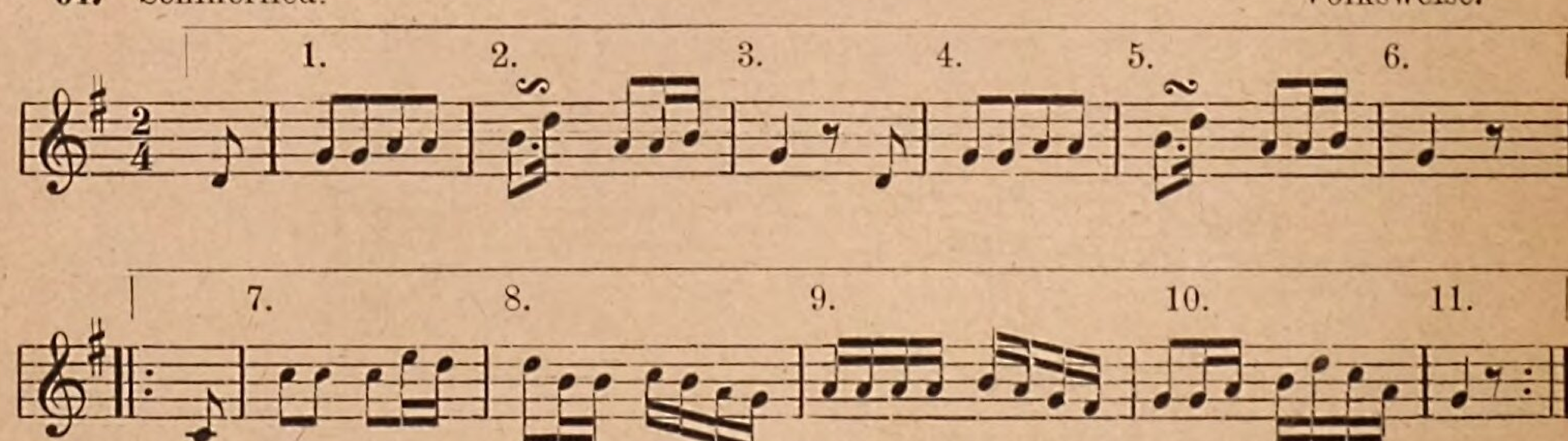
62. Haydn.



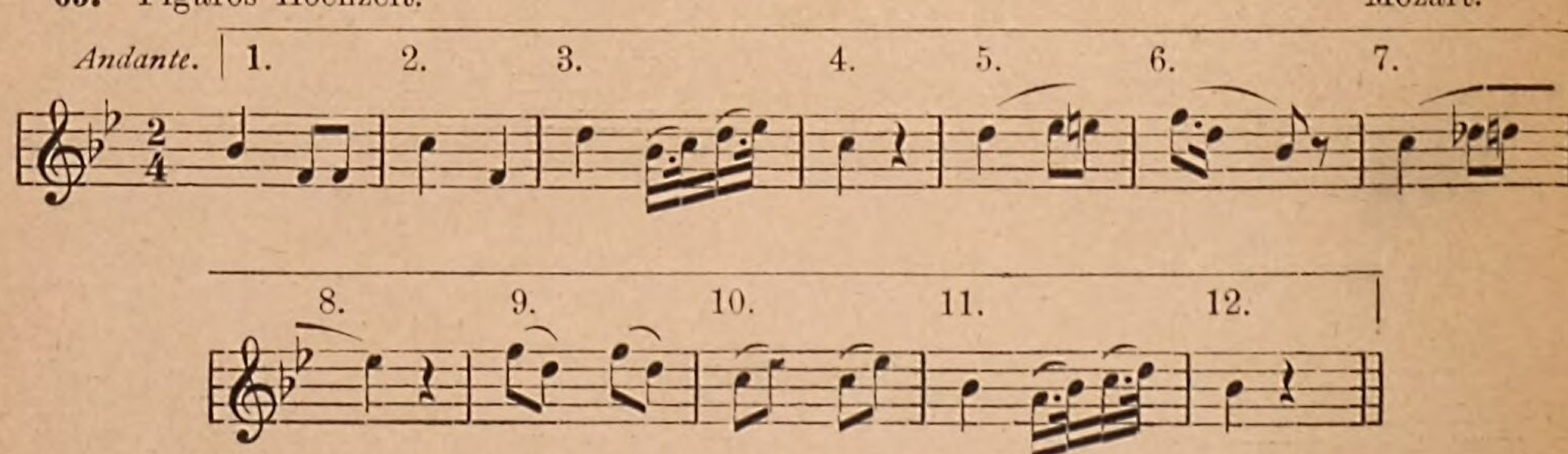
63. Des Mädchens Klage. Volkslied.



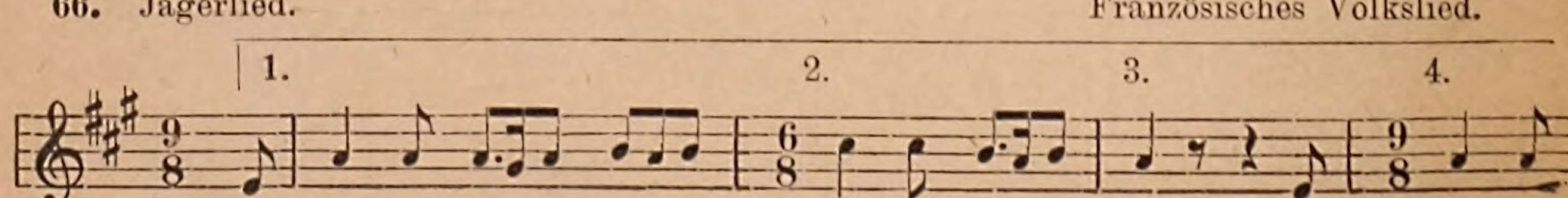
64. Schifferlied. Volksweise.



65. Figaros Hochzeit. Mozart.

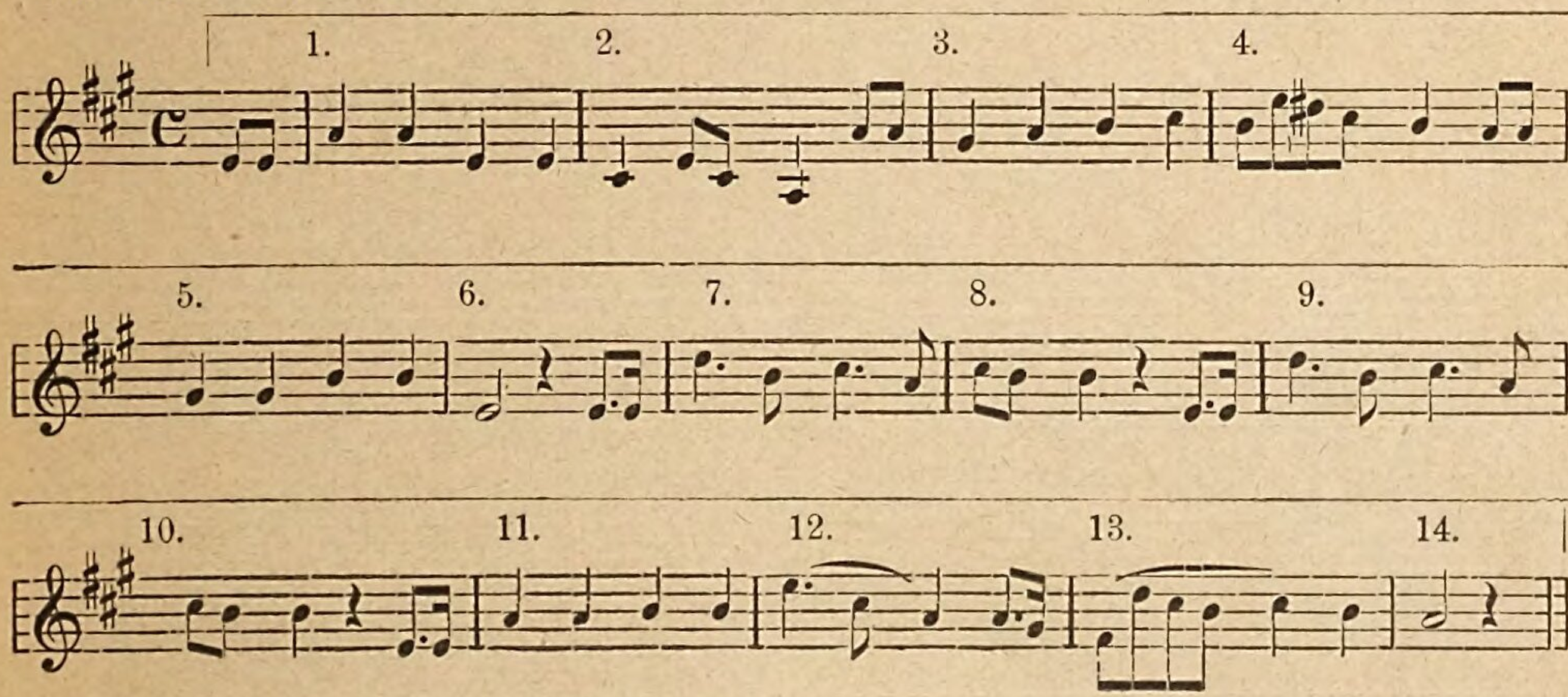


66. Jägerlied. Französisches Volkslied.

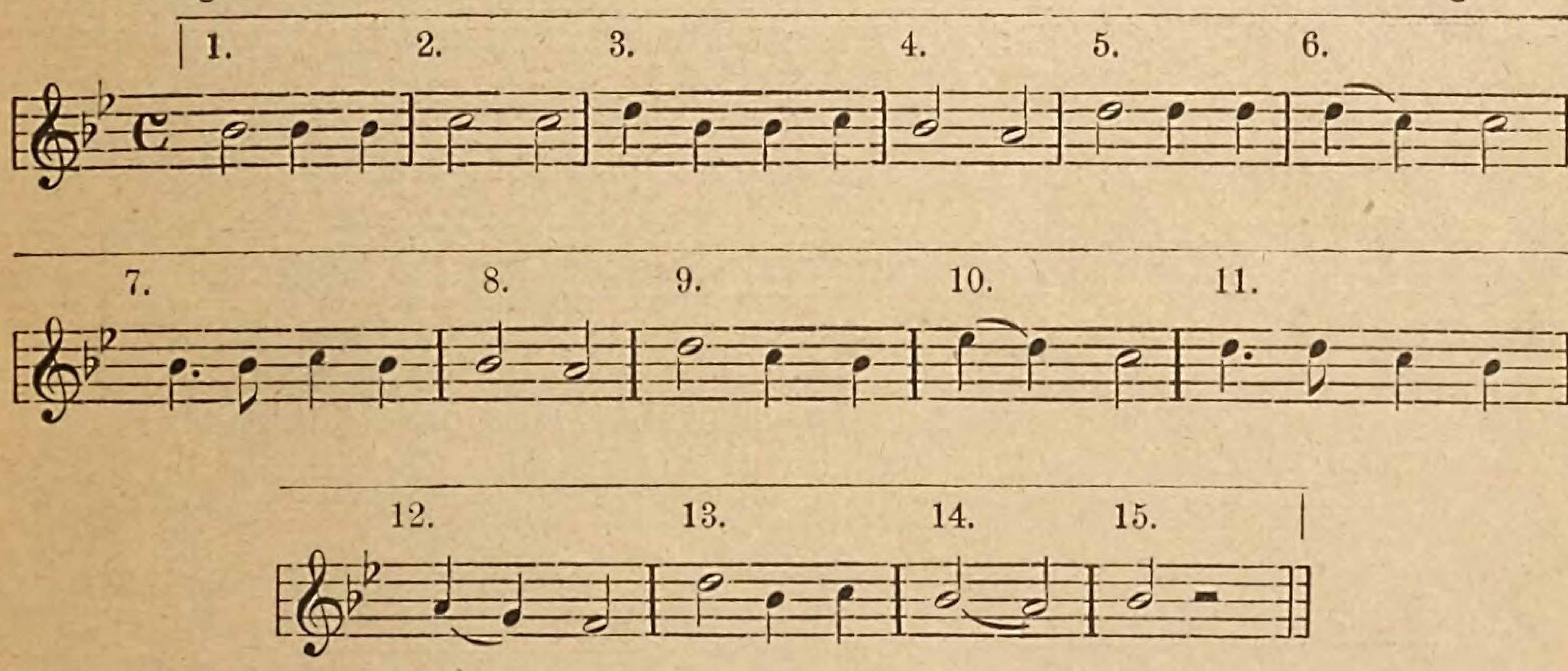




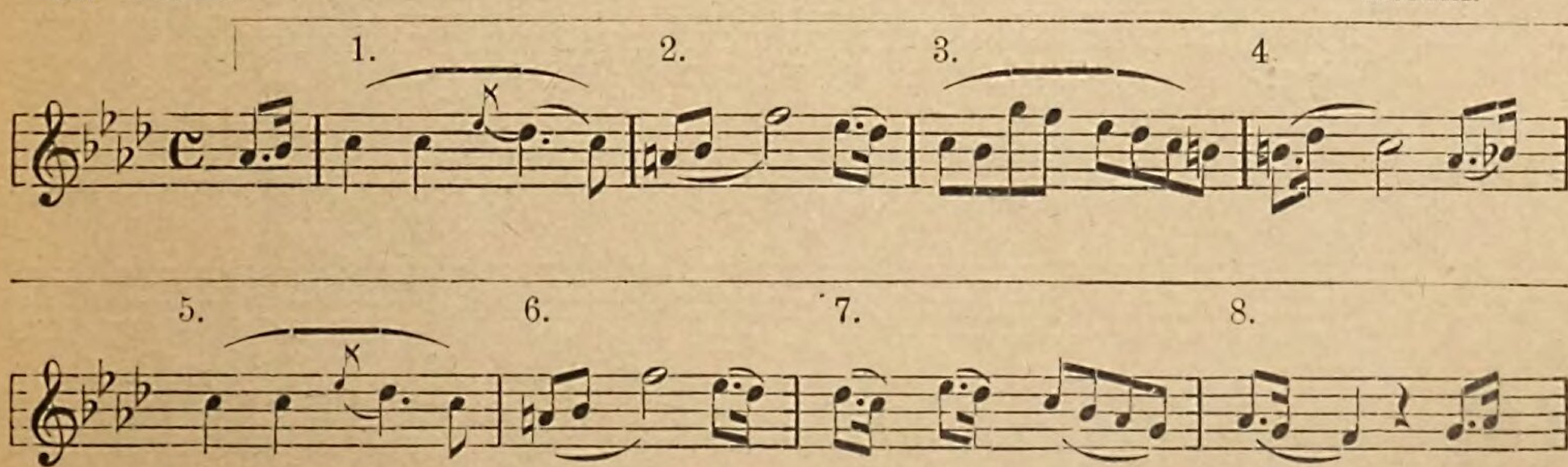
67. Rinaldo-Rinaldini. Volksweise.

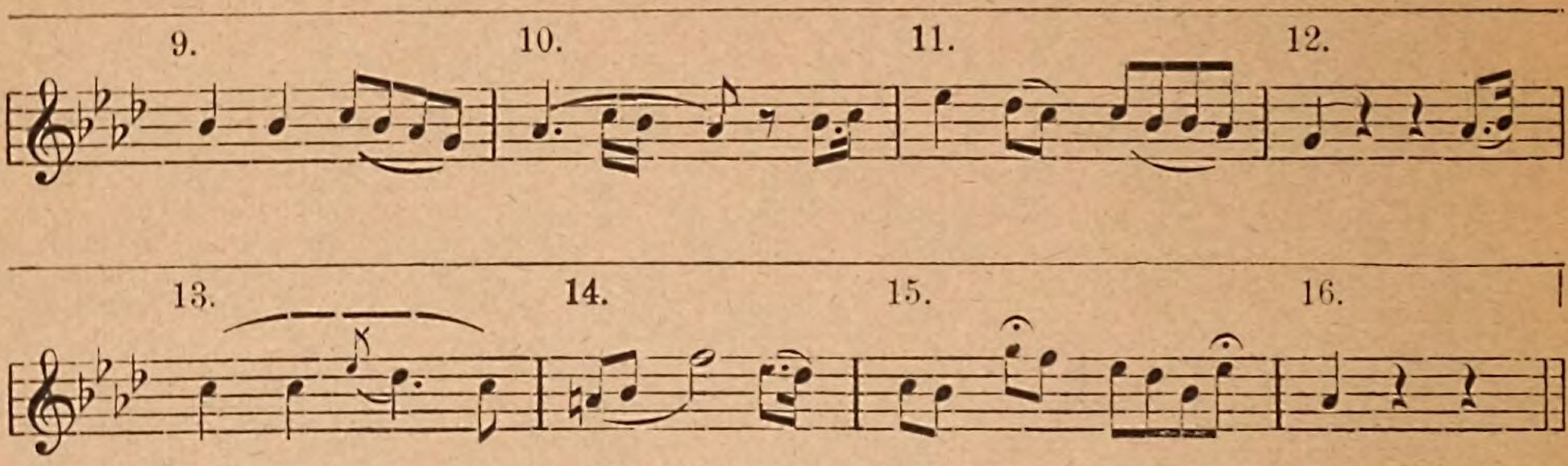


68. Integer vitae. Flemming.



69. Norma. Bellini.





Einige Komponisten verlängern manchmal die Melodie von 16 auf 17 Takte, z. B.:

70. Le Cid. Massenet.

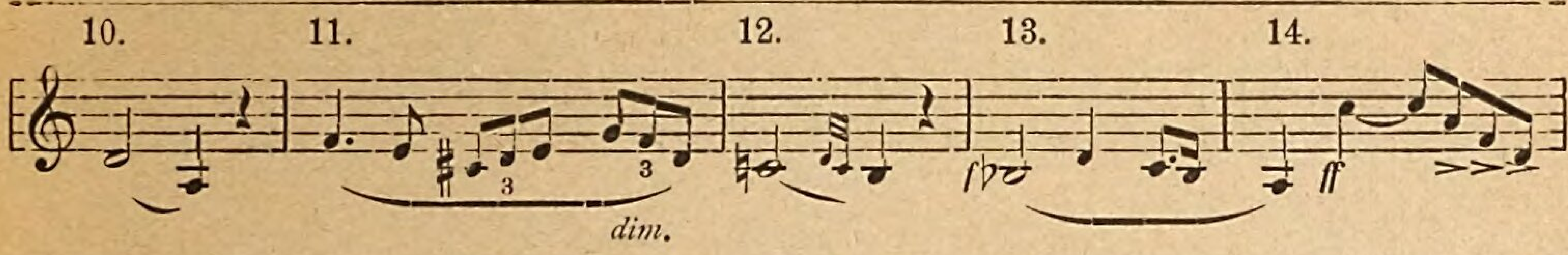


Ueberhaupt kann der Komponist nach Belieben die 16-taktige Periode auf einige Schlusstakte weiter ausdehnen, wie in folgendem Beispiele:

71. Die Afrikanerin. Meyerbeer.

Andante Cantabile.

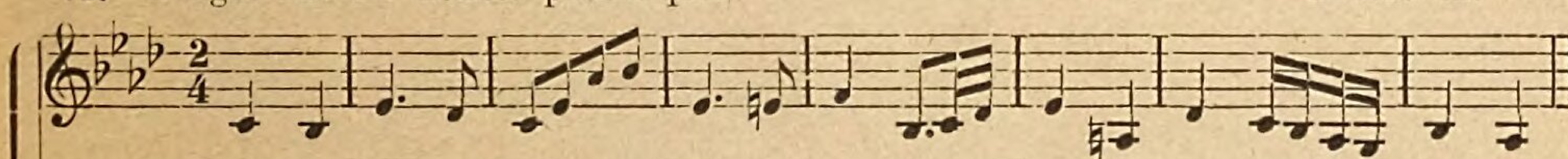




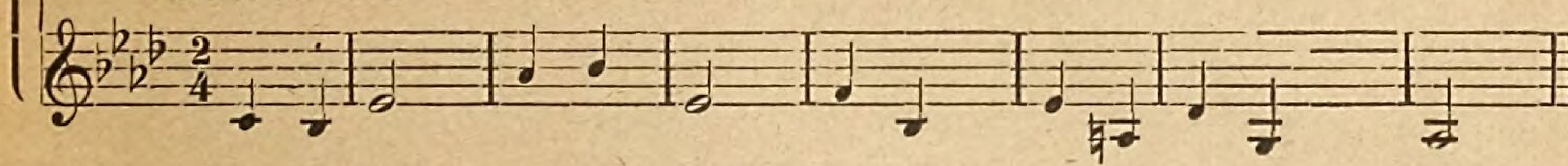


Man beachte überdies den Umstand, dass die Melodien meist ganz einfachen Motiven entspringen, wie diejenigen, die wir in den Aufgaben 21—24 gegeben haben. Durch verzierte und verfeinerte Zusätze wird der Hauptgedanke schöner und eleganter dargestellt, wie folgende Beispiele zeigen:

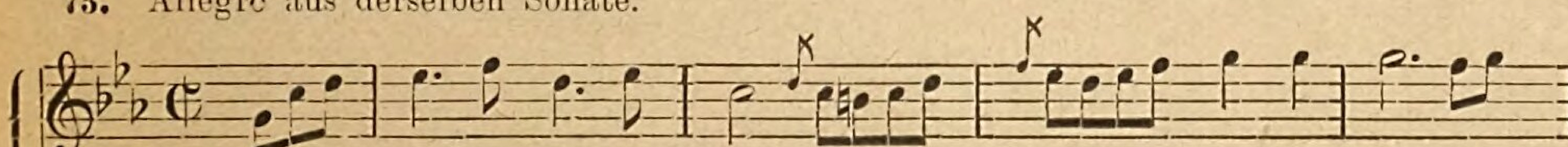
72. Adagio aus der Sonate pathétique. Beethoven.



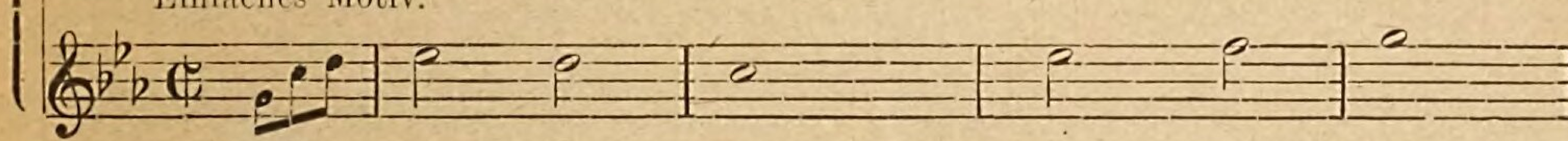
Einfaches Motiv.

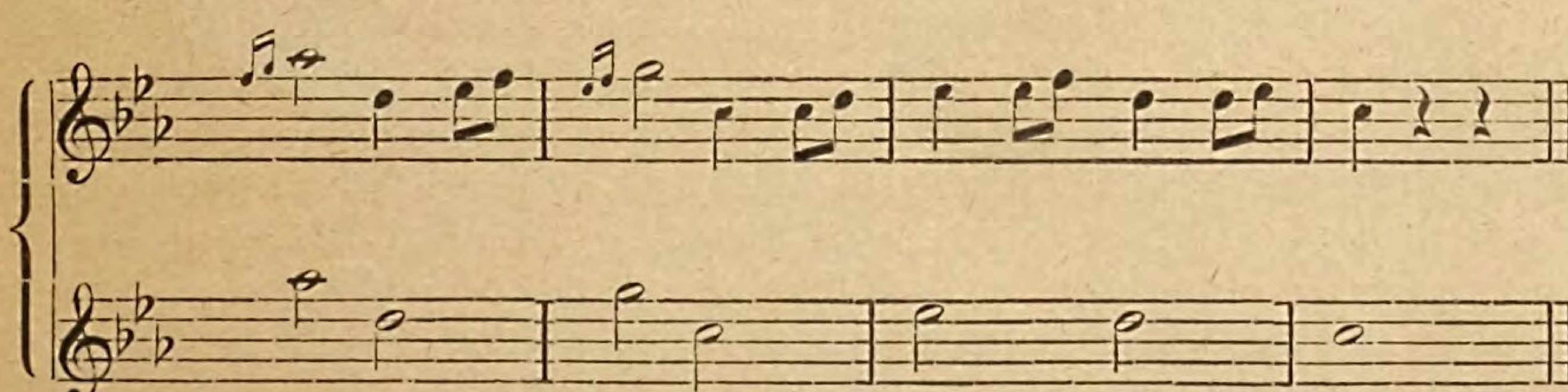


73. Allegro aus derselben Sonate.



Einfaches Motiv.

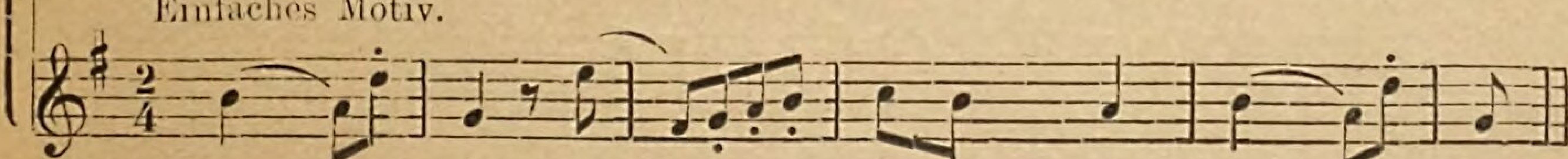




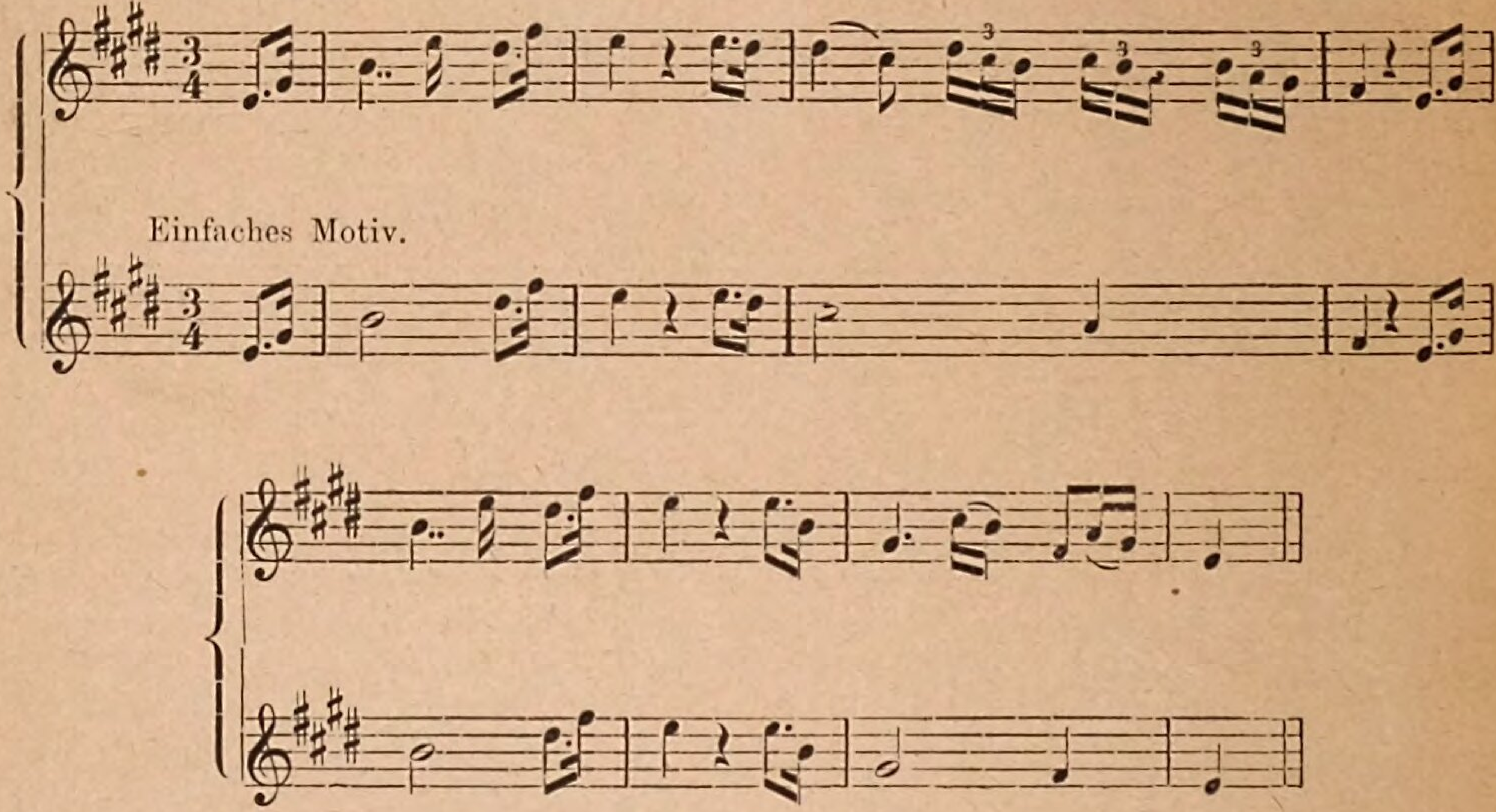
74. Andante. Haydn.



Einfaches Motiv.



75. La Gazza Ladra. Rossini.



2. Aufgabe.

Der Schüler versuche nun leichte, gefällige und sangbare Melodien von 8 Takten zu erfinden. Je mehr er seine Einbildungskraft in diesem Genre übt, desto leichter werden ihm dann später die Ideen für grössere Perioden oder Sätze werden.

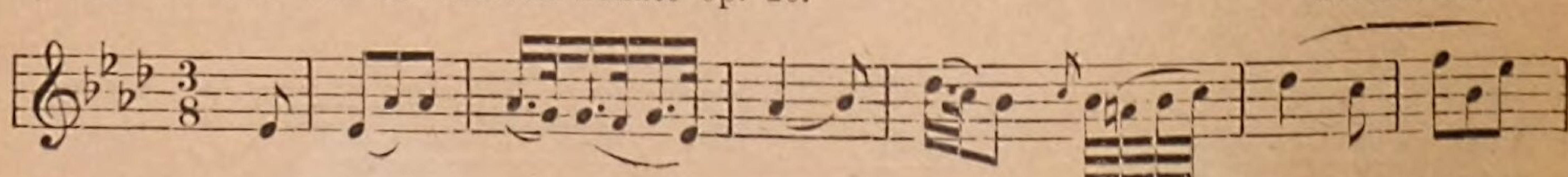
Siebentes Kapitel.

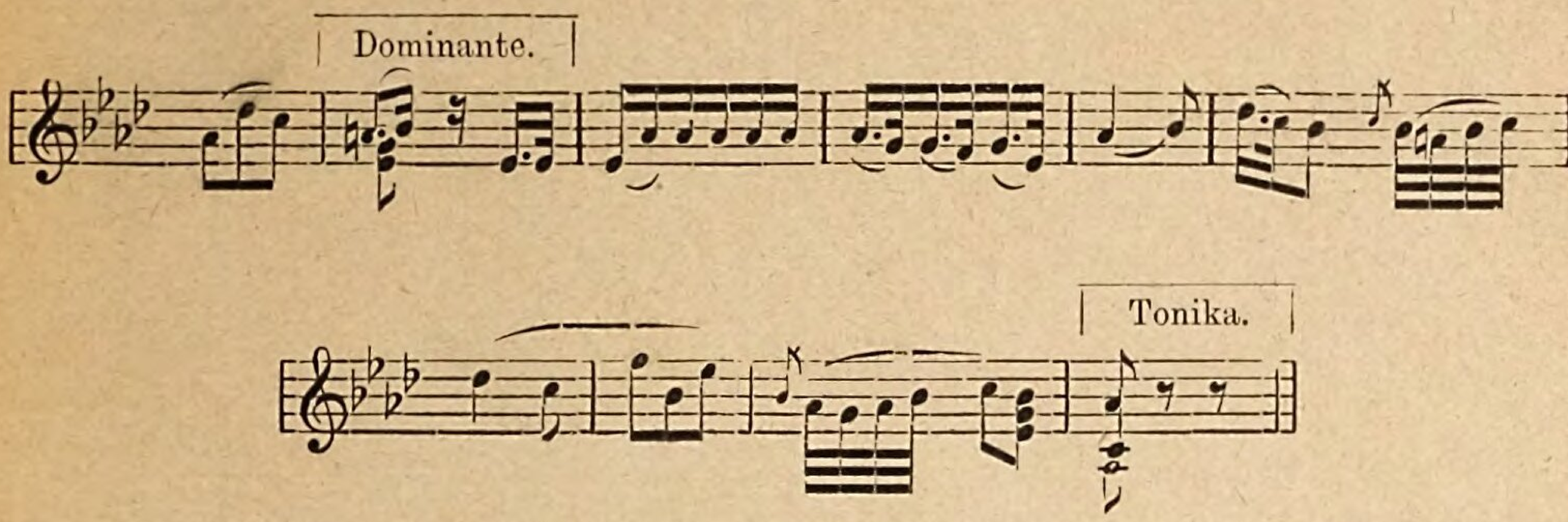
Ueber die Perioden bei grösseren Musikstücken.

Nachdem wir gezeigt haben, in welcher Weise die musikalische Periode von 8—16 Takten sich entwickelt, wollen wir nun die Behandlung grösserer Musikstücke näher ins Auge fassen. Selbstverständlich können diese längeren Musiksätze nur durch mehrere zusammengesetzte Perioden und Wiederholungen derselben geformt werden. Dabei spielt natürlich die Modulation eine Hauptrolle, denn wollte man nur immer in einer einzigen Haupttonart verweilen und die Perioden in dieser weiterführen, so entstände bald eine bedenkliche Monotonie. Um nun diese zu vermeiden, moduliert der Komponist nach Belieben meistens in die nächstverwandten Dur- oder Moll-Tonarten der Haupttonart.

Wie wir schon wissen, ist die allereinfachste Art zu modulieren, die von der Tonika in die Dominante und von der Dominante zur Tonika zurückzugehen und abzuschliessen, wie in nachstehendem Beispiel:

76. Andante aus der Klavier-Sonate op. 26. Beethoven.





In folgendem Beispiel bewegt sich die erste Periode in der Haupttonart und geht erst bei der zweiten Periode in die Dominante über, von hier aus wieder durch die Wiederholung der ersten Periode auf der Tonika abschliessend.

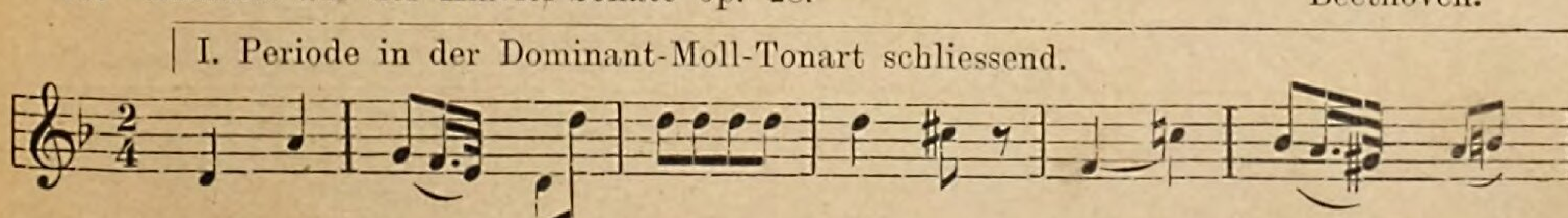
77. Thema aus der Klavier-Sonate in A-dur. Mozart.



Bei allen diesen Periodenweiterführungen spielt die Idee und der Geschmack des Komponisten eine grosse Rolle.

Folgende Beispiele werden diesen Punkt noch mehr beleuchten:

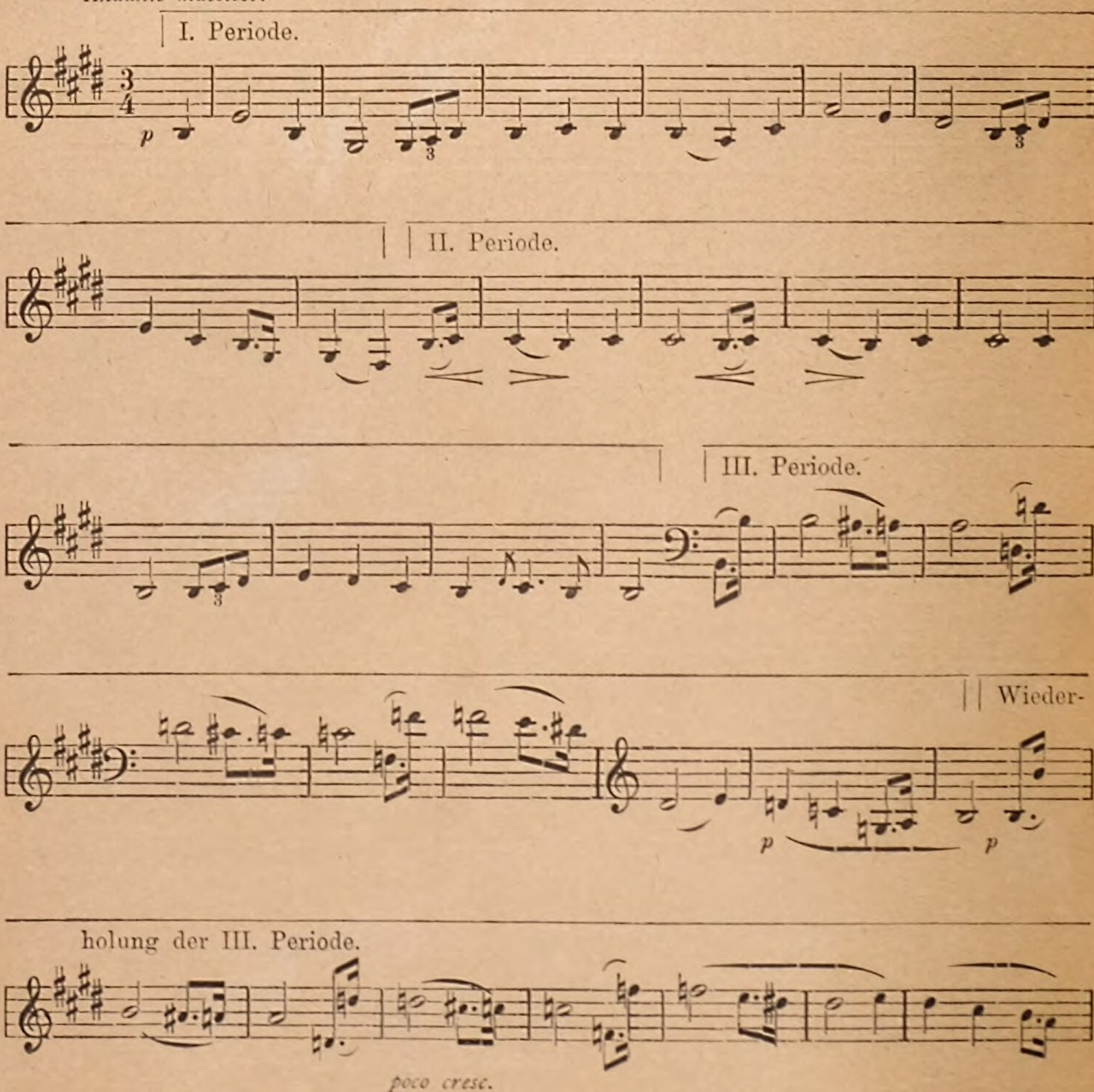
78. Andante aus der Klavier-Sonate op. 28. Beethoven.



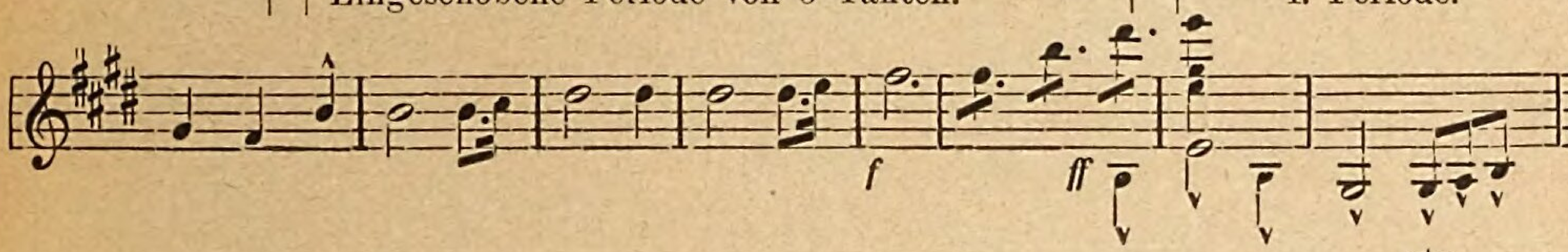


79. Tannhäuser-Ouvertüre. R. Wagner.

Andante maestoso.



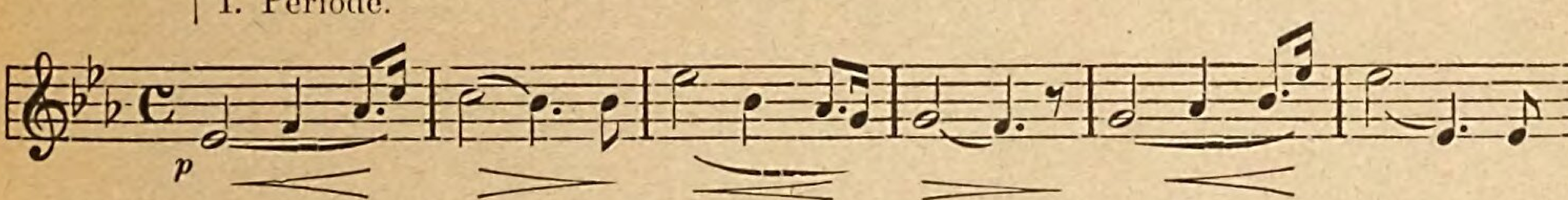
Eingeschobene Periode von 5 Takten. | Wiederholung der I. Periode.



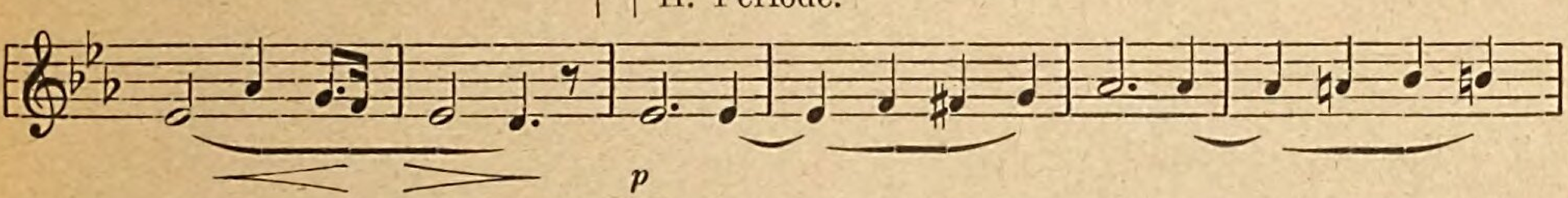
80. Lohengrin. Zug der Frauen. R. Wagner.

Lento e solenne.

I. Periode.

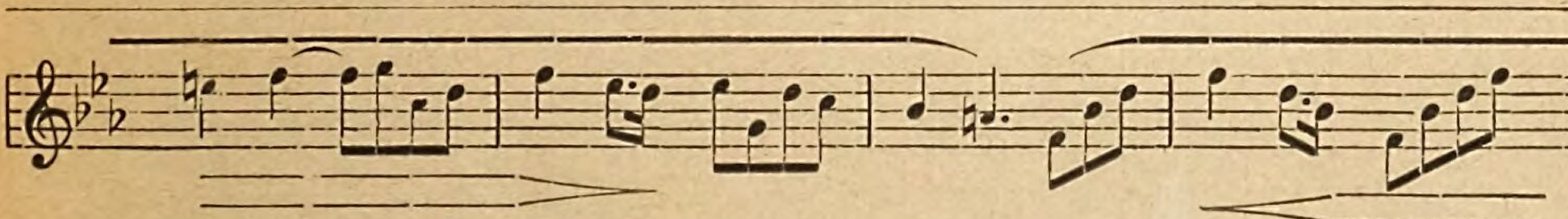


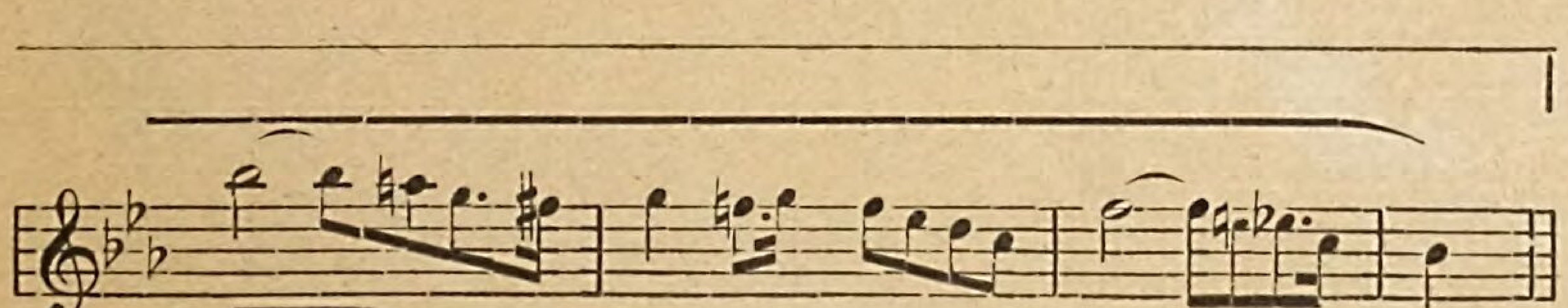
II. Periode.



III. Periode.



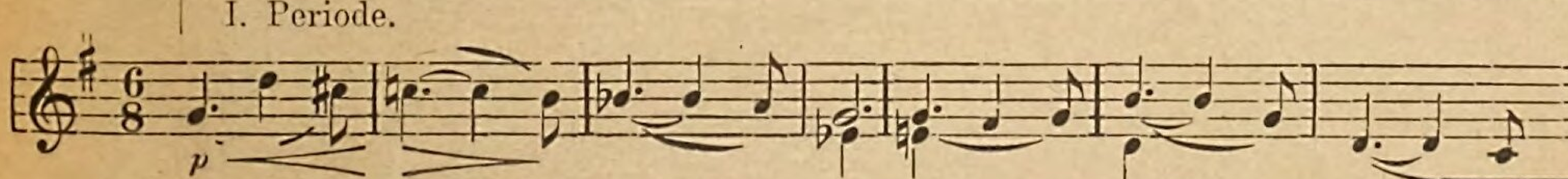




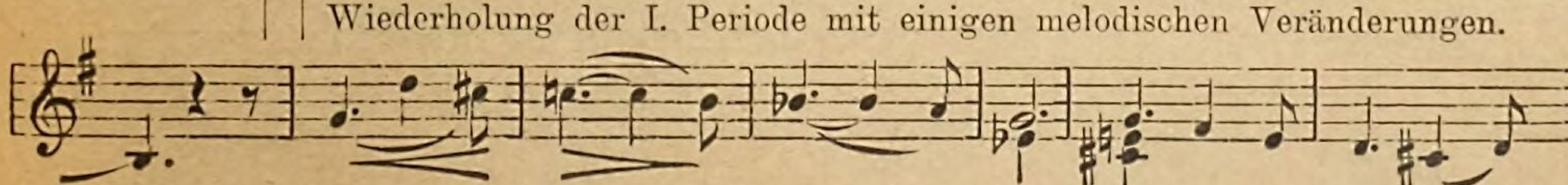
81. Romanze an den Abendstern aus „Tannhäuser". R. Wagner.

Andante mosso.

I. Periode.



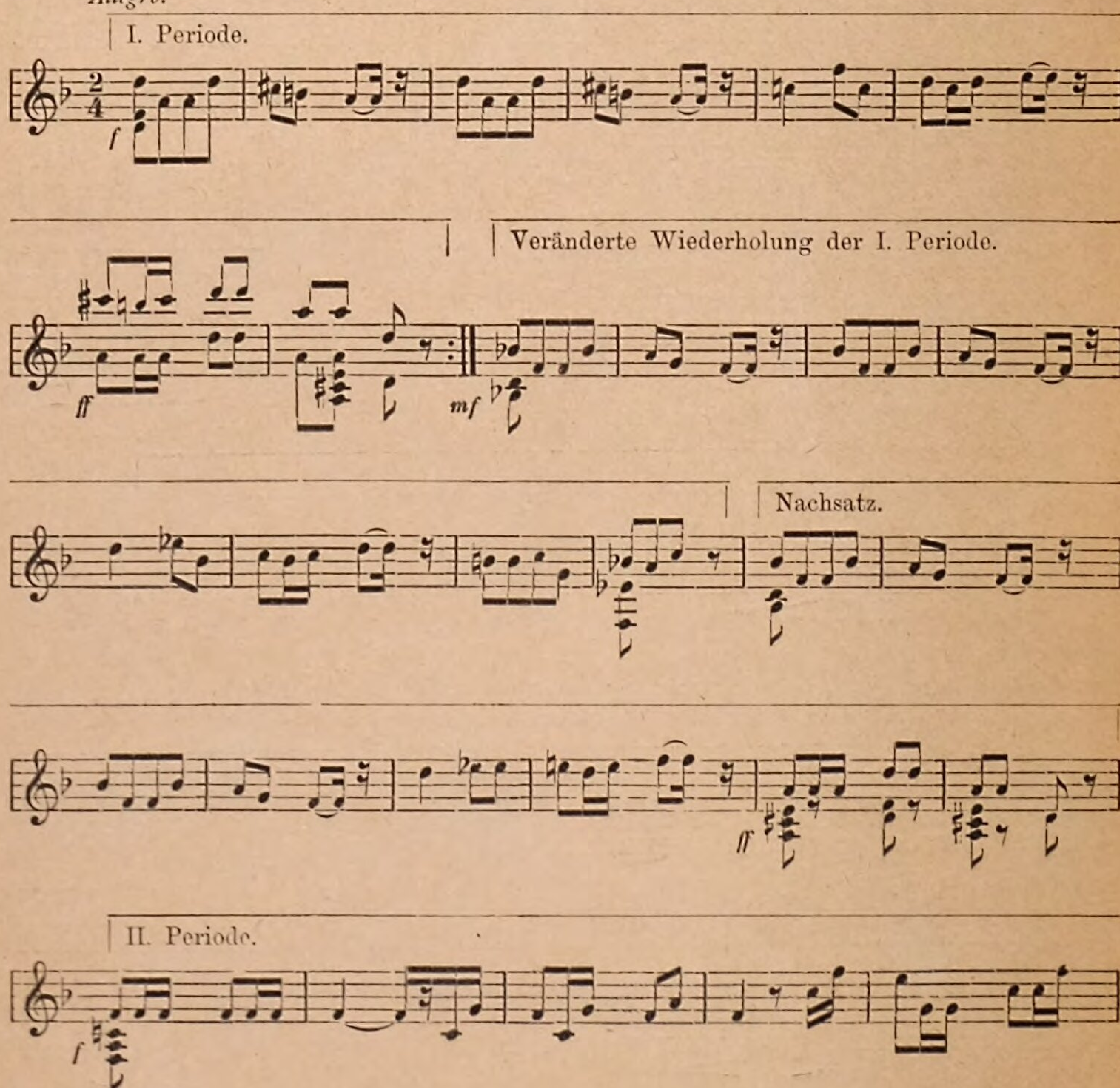
Wiederholung der I. Periode mit einigen melodischen Veränderungen.

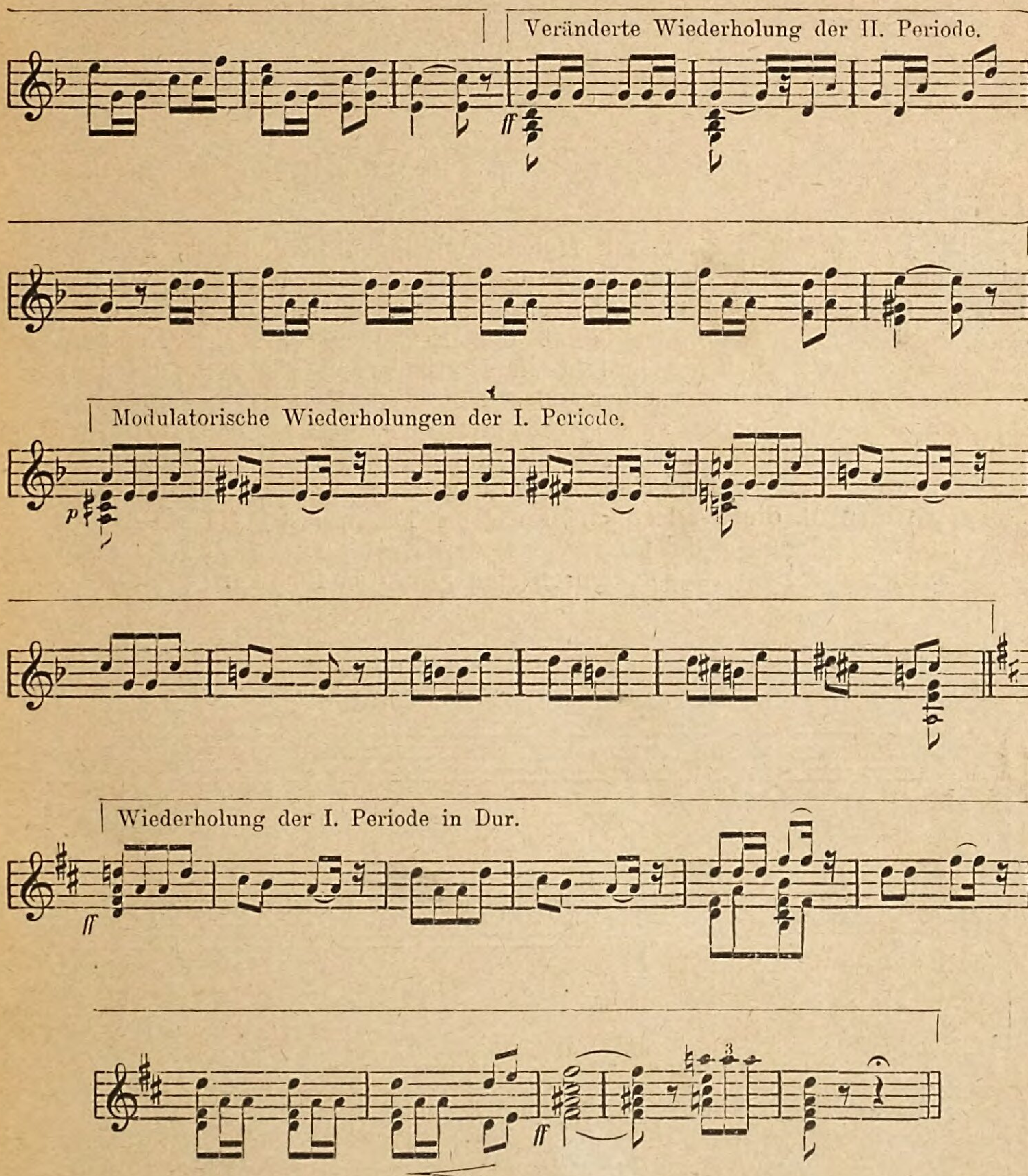




82. Knabenchor aus „Carmen". Bizet.

Allegro.





Die schönsten Melodien verlangen am wenigsten Modulationen, denn je mehr der Komponist moduliert, desto weniger kann die nötige Einheit und Selbständigkeit der Ideen in der Melodieform erreicht werden.

3. Aufgabe.

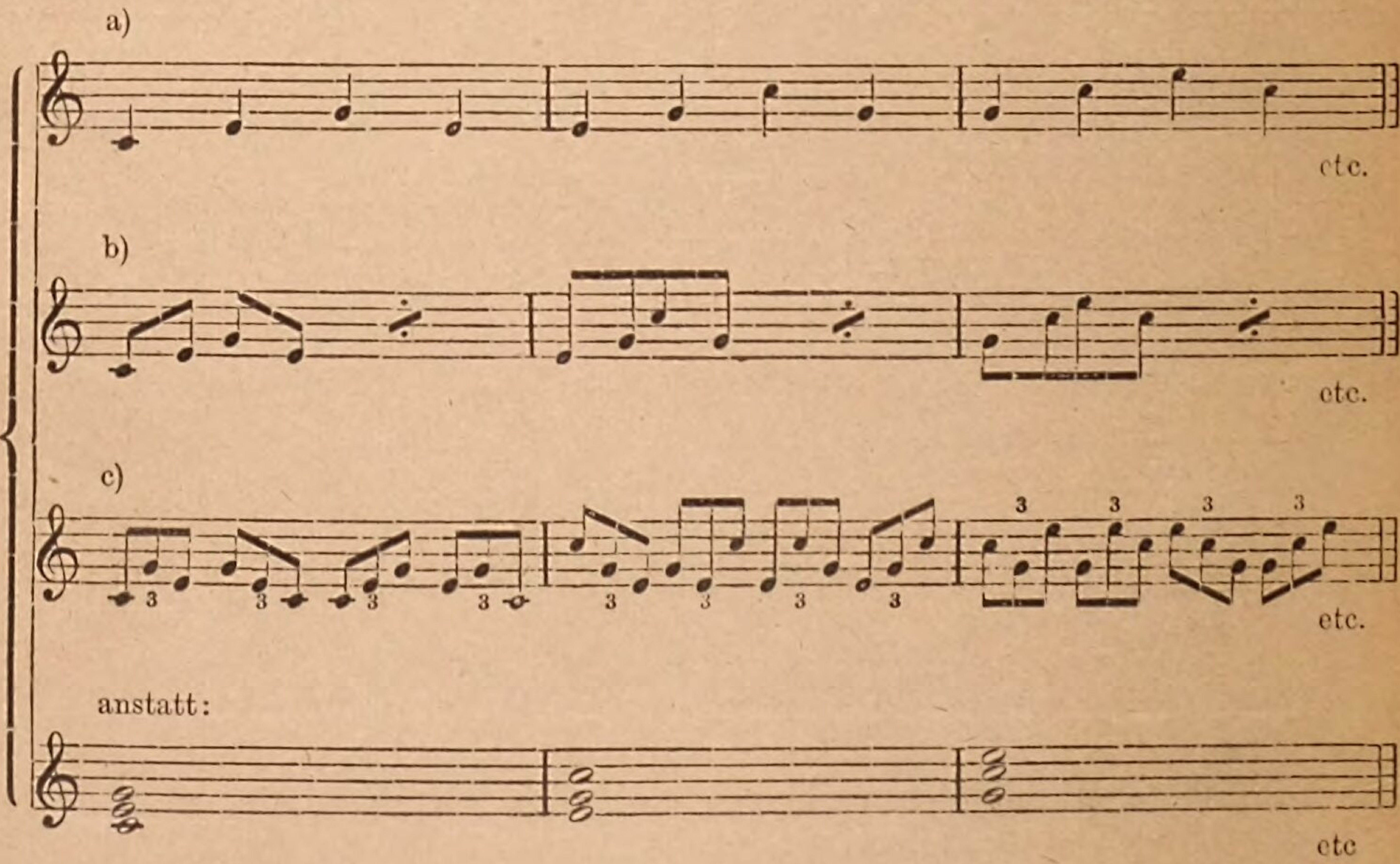
Der Schüler suche in den Werken klassischer und moderner Meister möglichst viele Muster der grossen zusammengesetzten Formen, notiere diese sich besonders und versuche dann diese verschiedenen Formen in eigener Arbeit nachzubilden. Dabei merke er sich, dass auf einem Hieb kein Baum fällt, besonders dann nicht, wenn die Streiche der Axt mehr ungestüm als zielklar und wuchtig geführt werden. Ohne Fleiss kein Preis!

Achtes Kapitel.

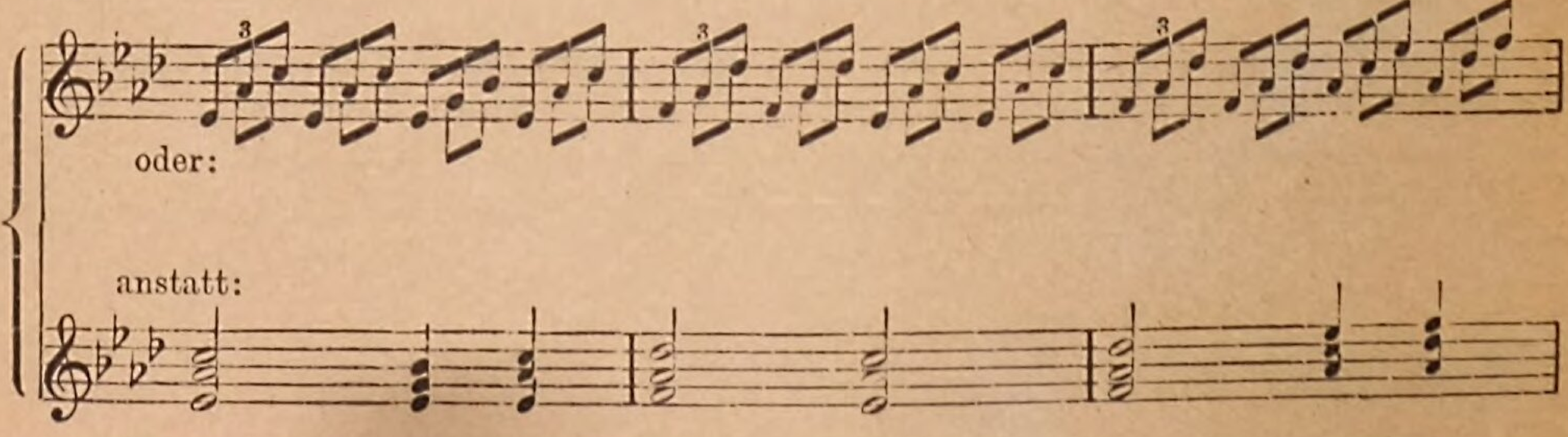
Ueber das Accompagnement oder die Begleitung.

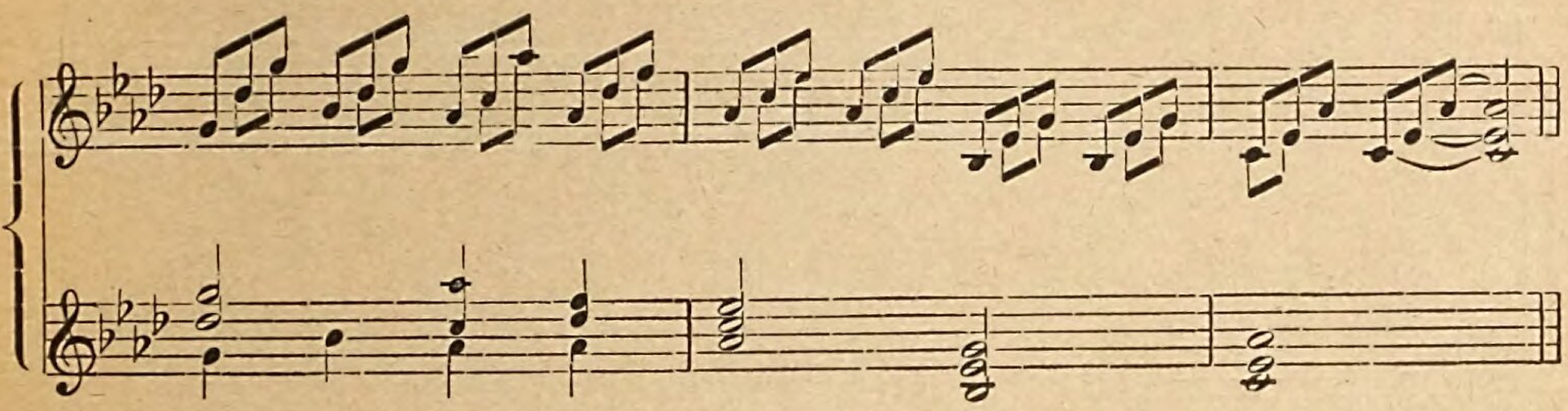
Bis jetzt haben wir uns mit Melodienbildungen beschäftigt, nun wollen wir auch die gebräuchlichsten Begleitungsformen kennen lernen, welche der Melodie grösseren Glanz und Abwechselung verleihen. Die Wahl der verschiedenen Begleitungsformen bleibt der Erfindungskraft des Komponisten überlassen; die Begleitung besteht in rhythmischen Fig ren, die je nach Charakter und Tempo zu einer oder mehreren Melodien gesetzt werden. Gewisse Begleitungsformen sind typisch geworden, weil sie den Vorteil haben, den Rhythmus recht zu markieren und dabei die Aufmerksamkeit durch das Gleichmässige der rhythmischen Bewegung hauptsächlich auf die Melodie lenken, wie z. B. die Begleitungsformen bei Tanzweisen, Märschen u. s. w. Aus den nachfolgenden Beispielen mag der Kunstjünger ersehen, wie verschiedentlich die Begleitungs-Figuren sich gestalten können:

83. Gebrochene Akkorde in Viertelnoten (a), Achteln (b) und Triolen (c).

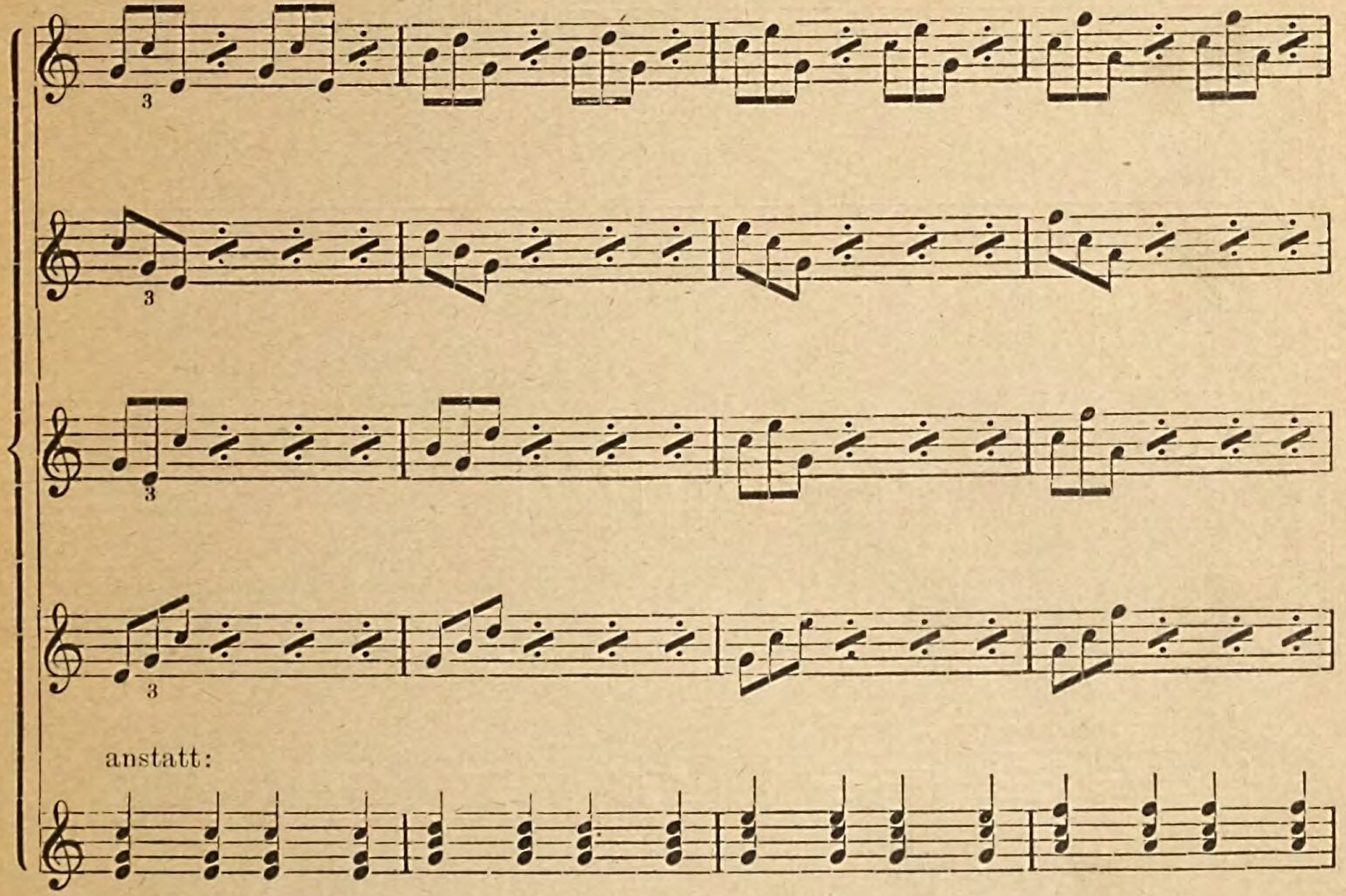


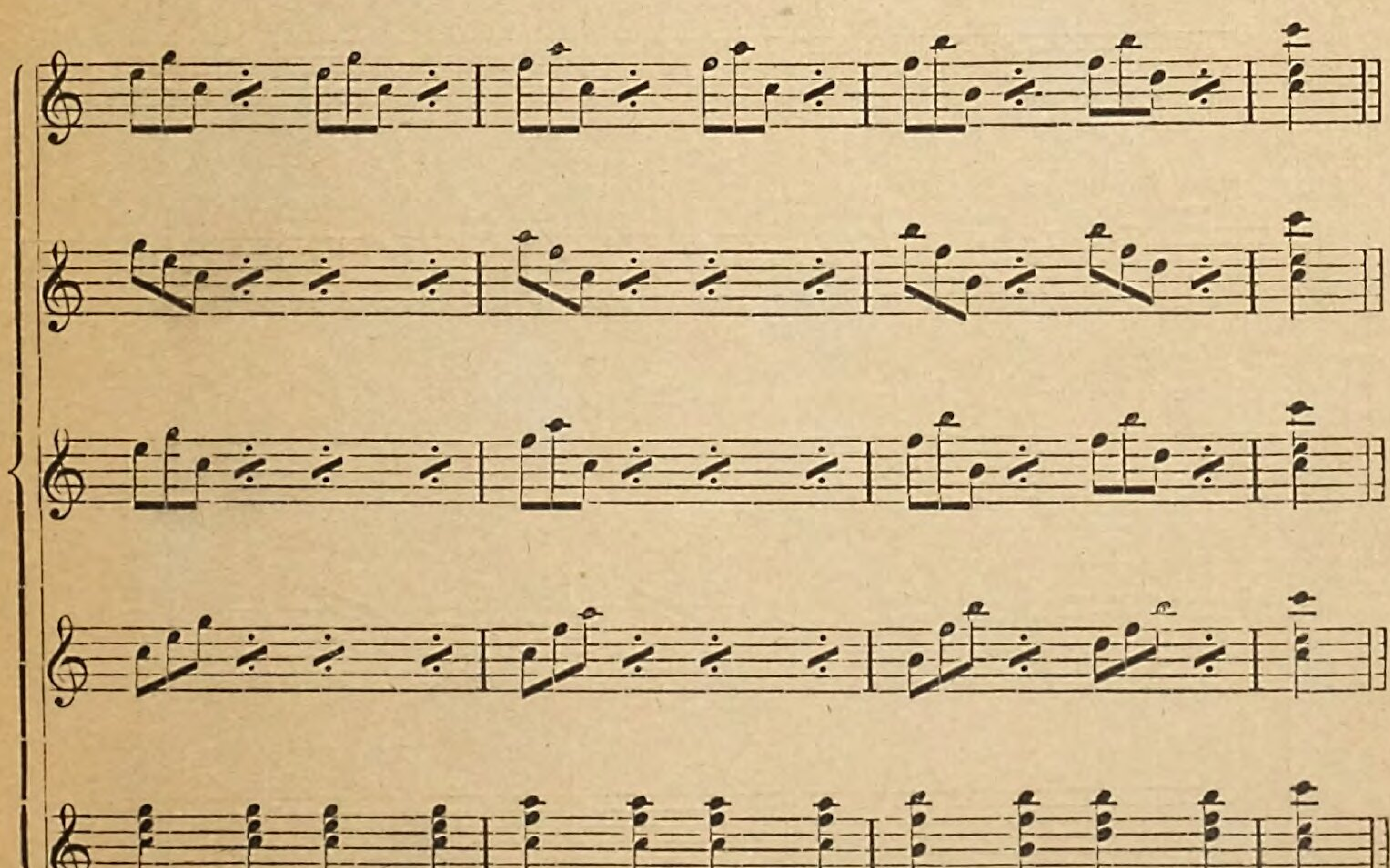
84.



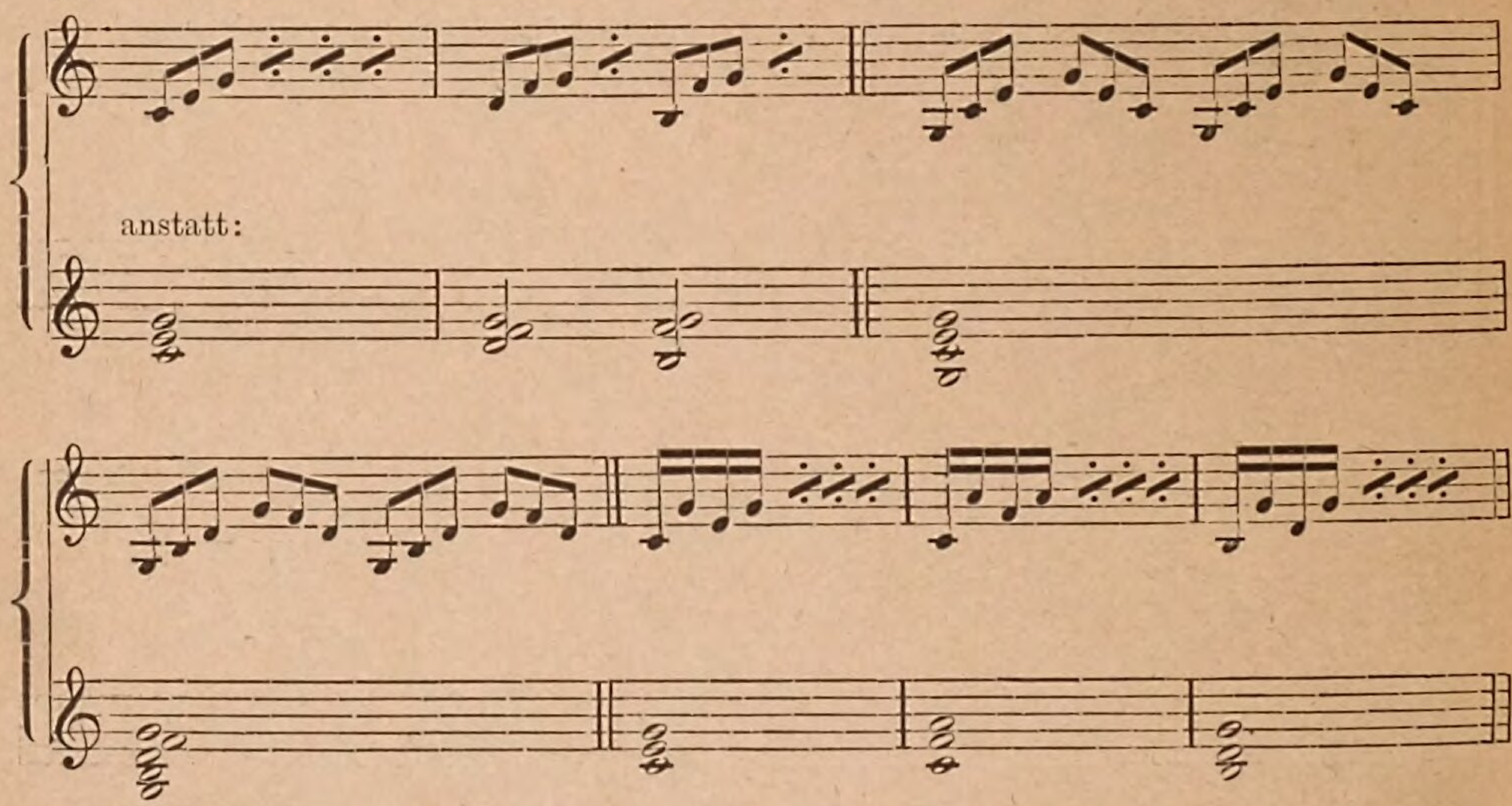


85. Verschiedenartige Begleitungsformen.

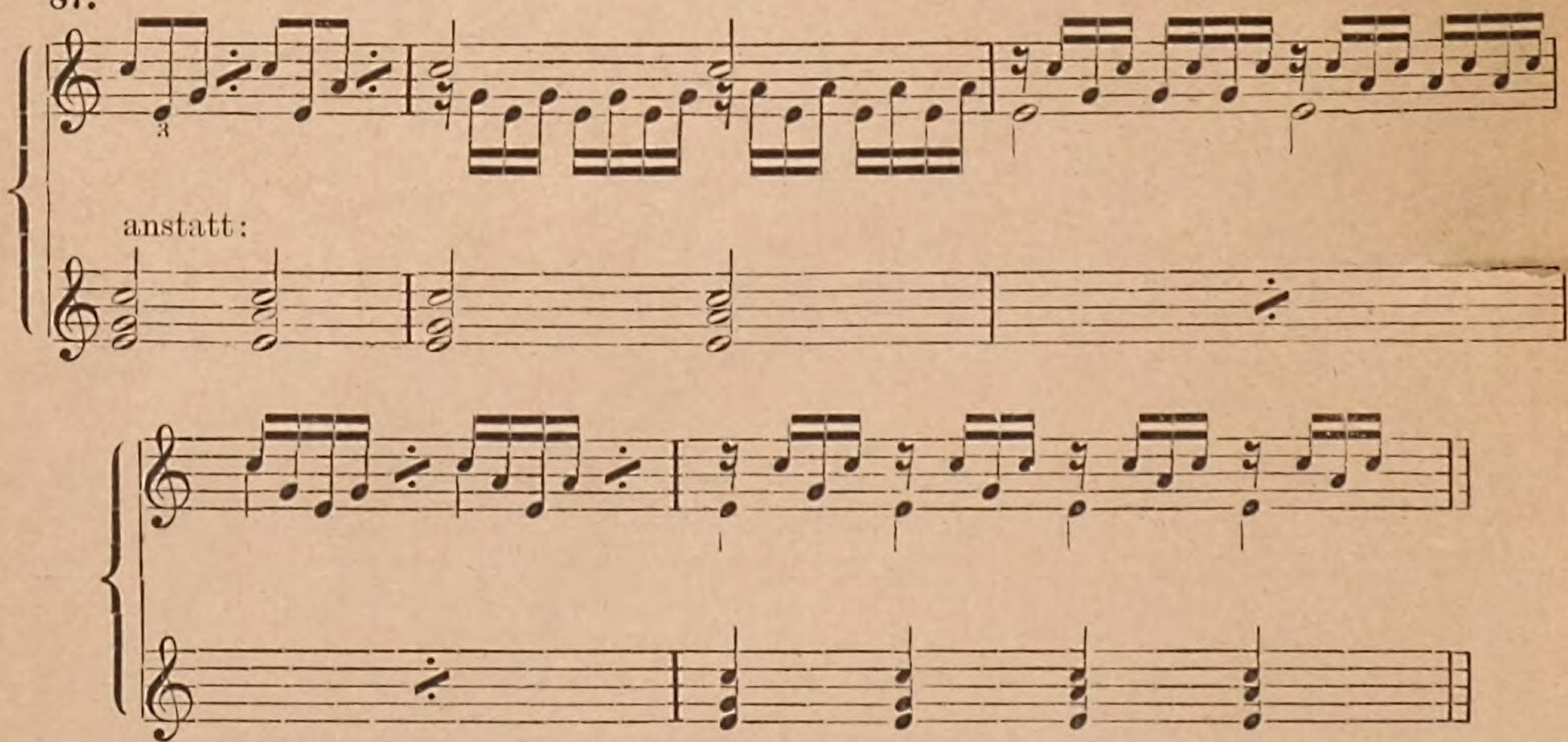




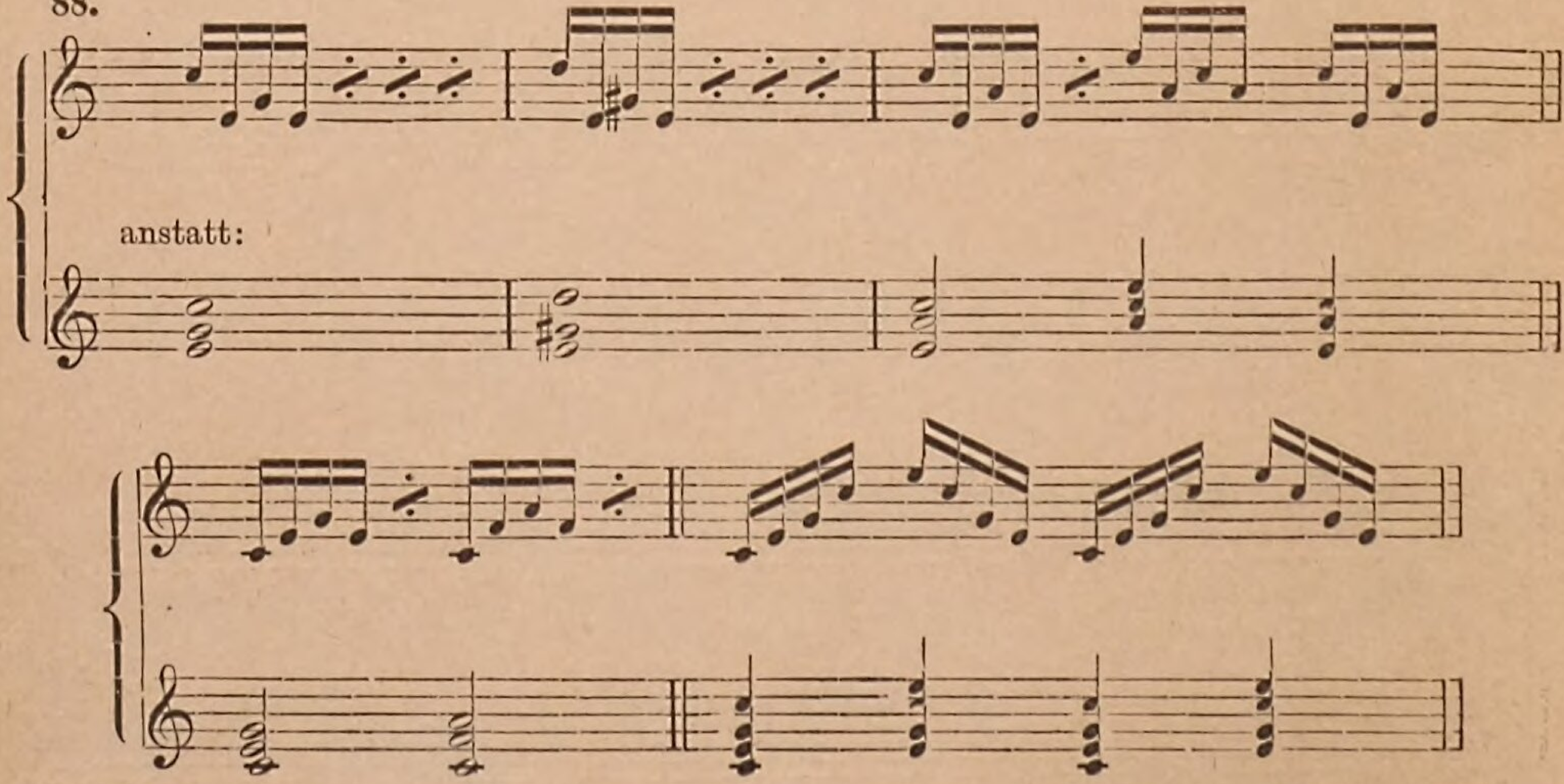
86.



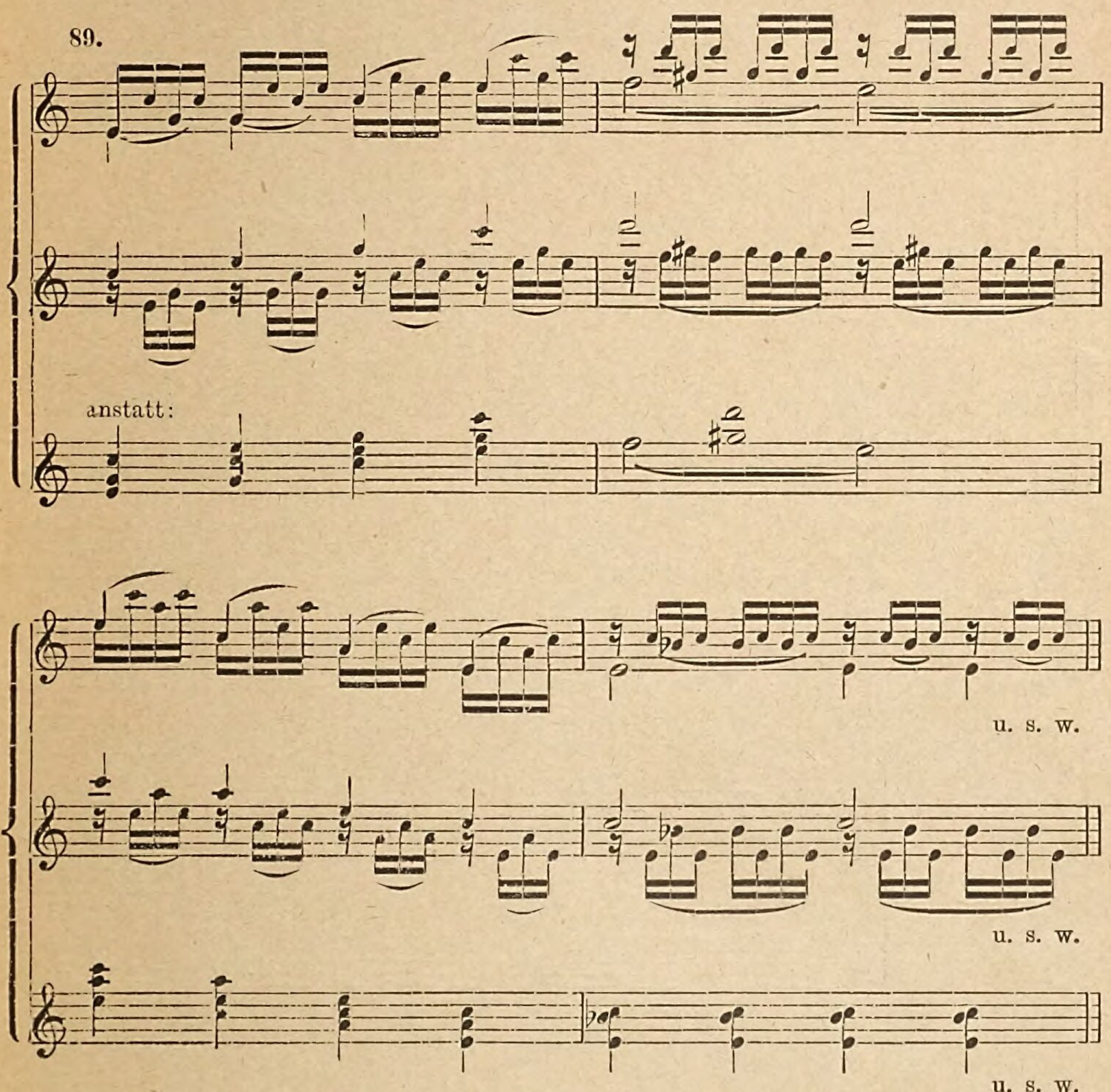
87.



88.

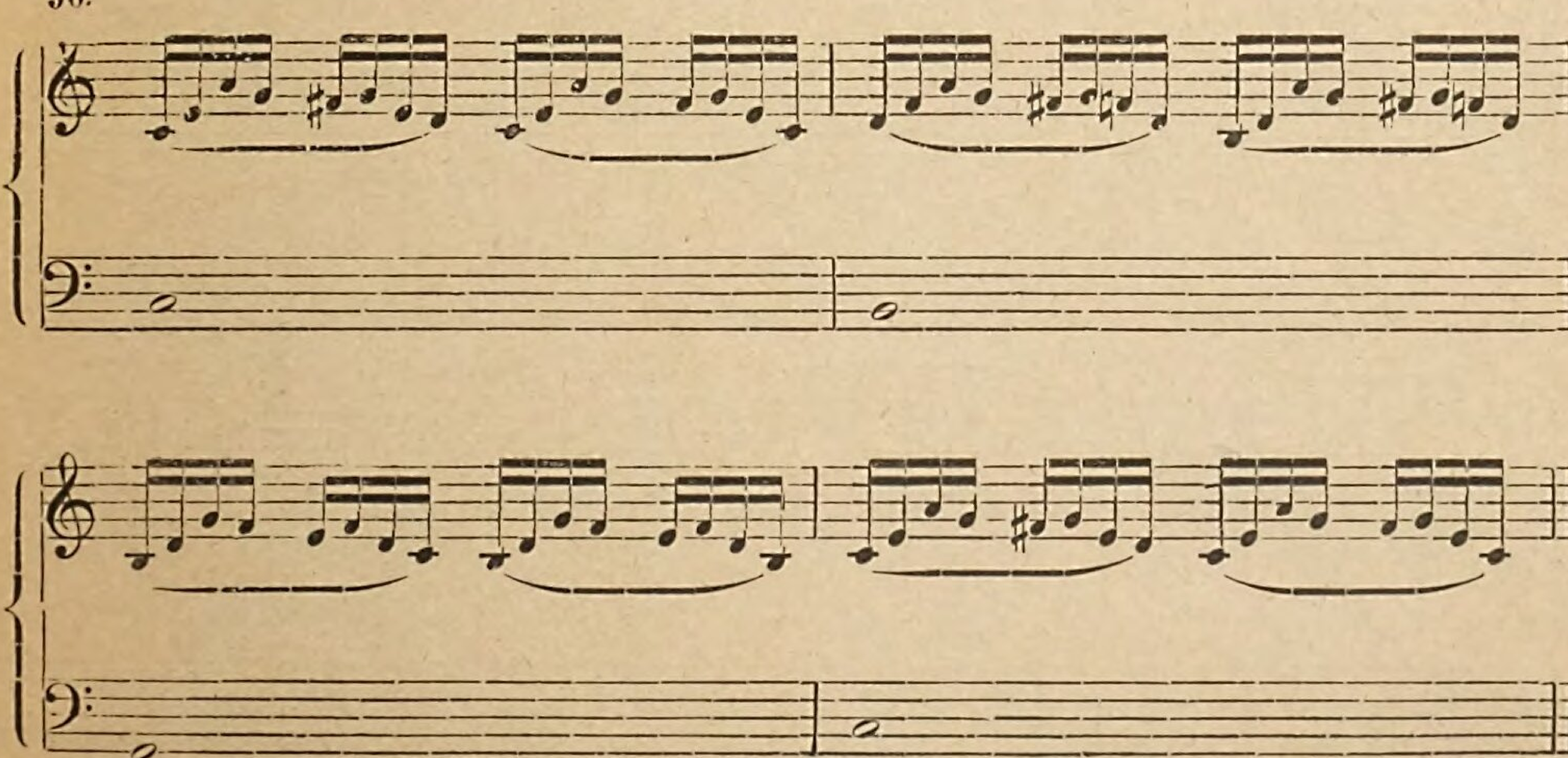


89.

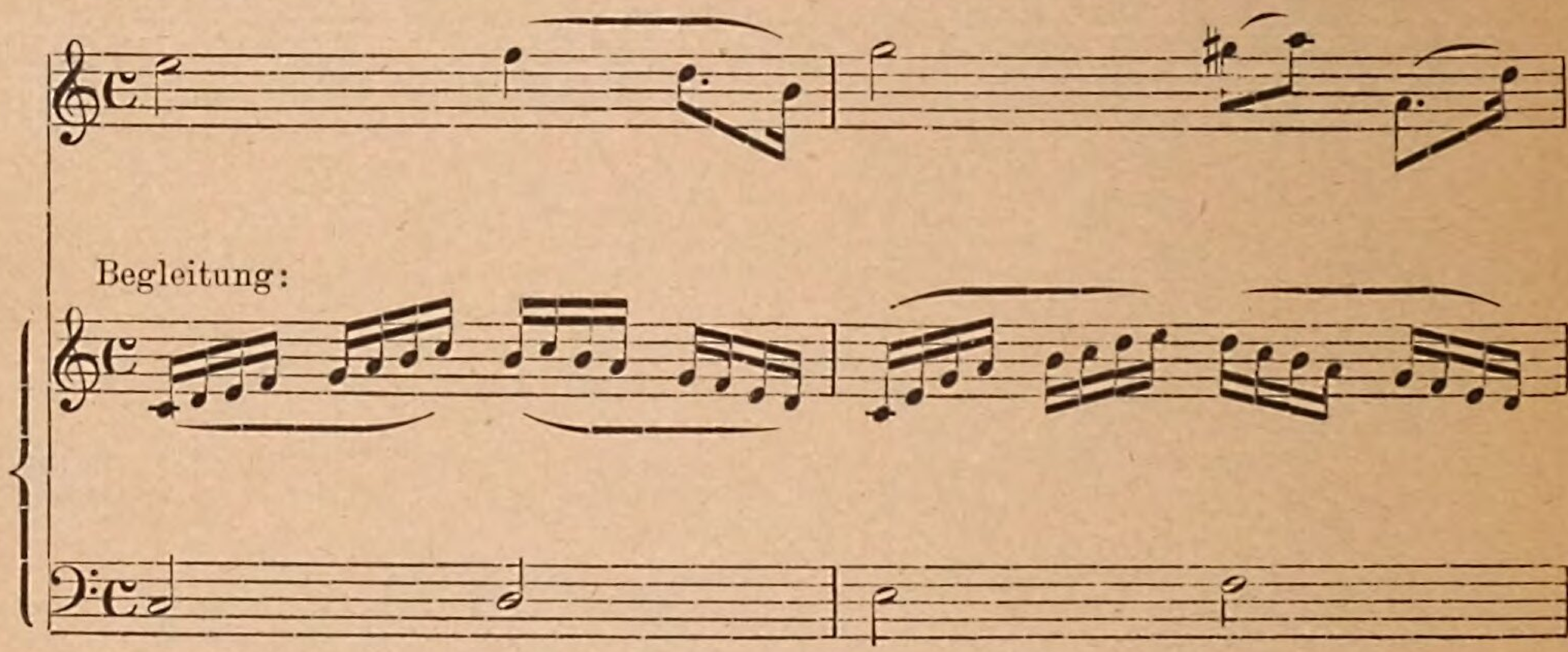


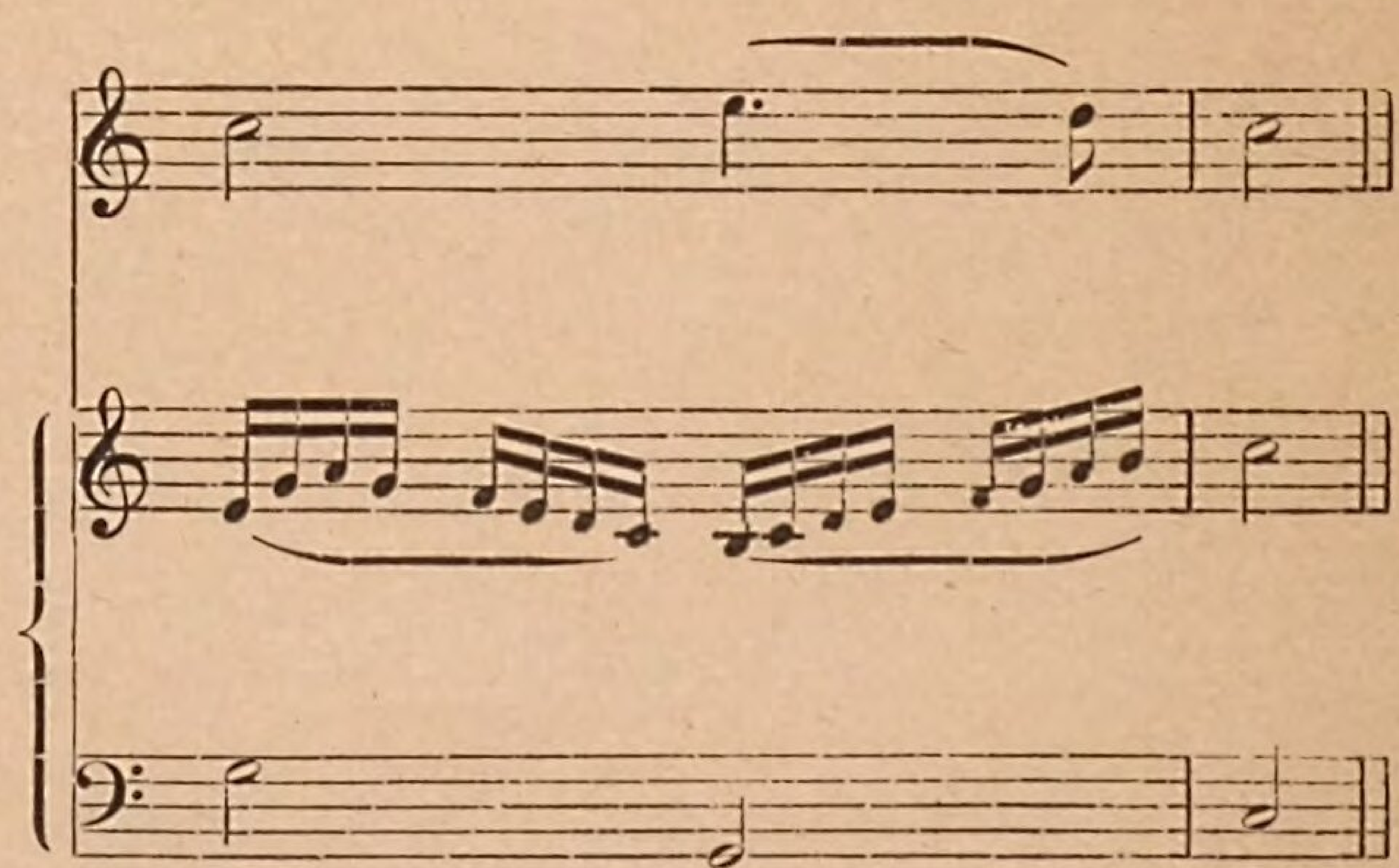
Die Begleitungsformen können auch Durchgangsnoten enthalten, z. B.:

90.

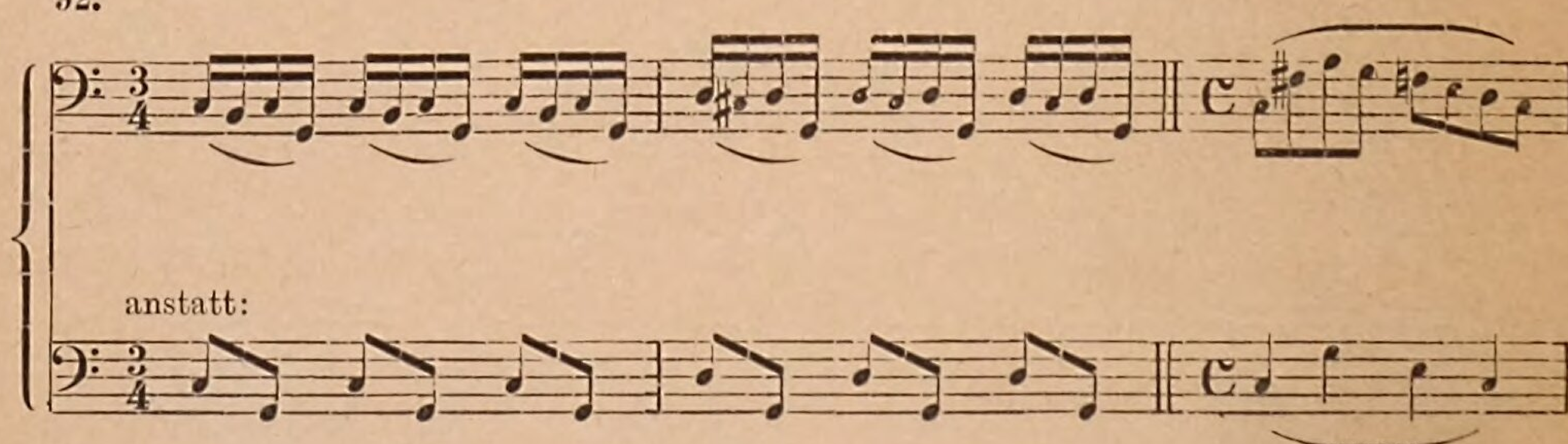


91. Gesang oder Solostimmen.

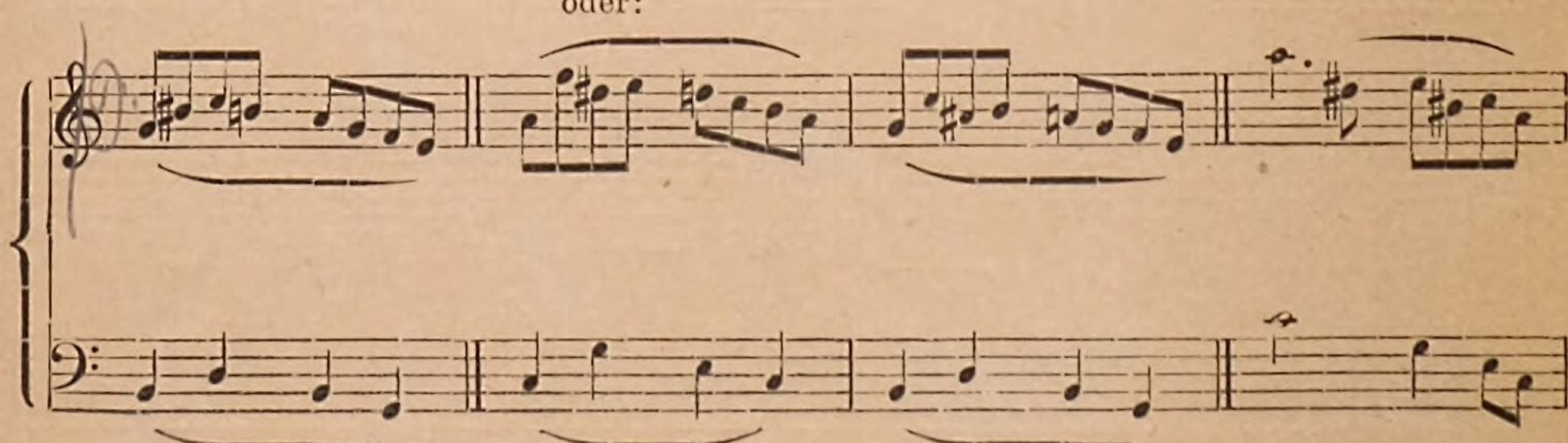


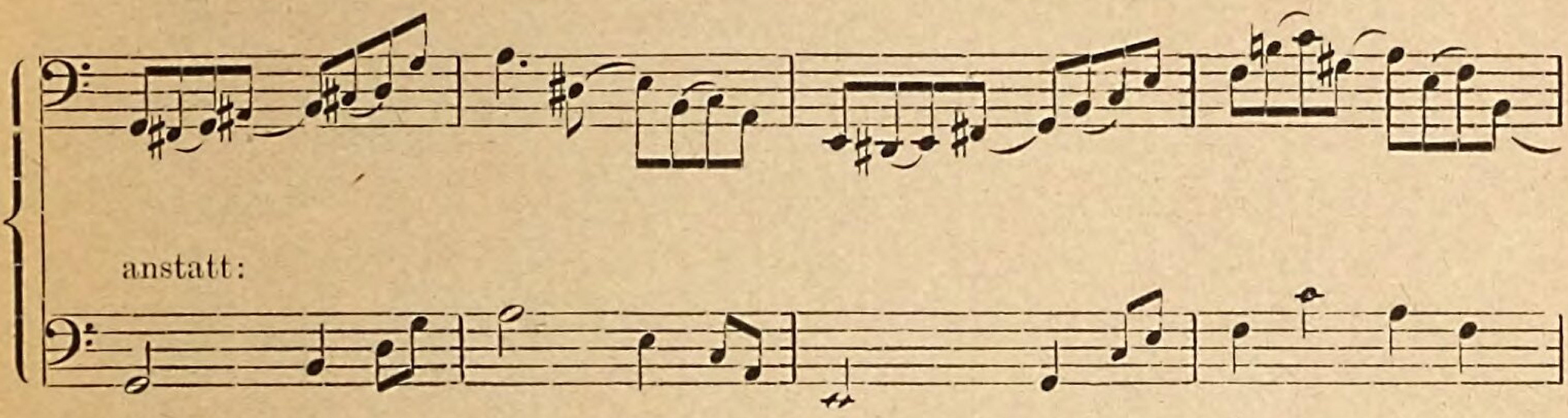


92.



oder:

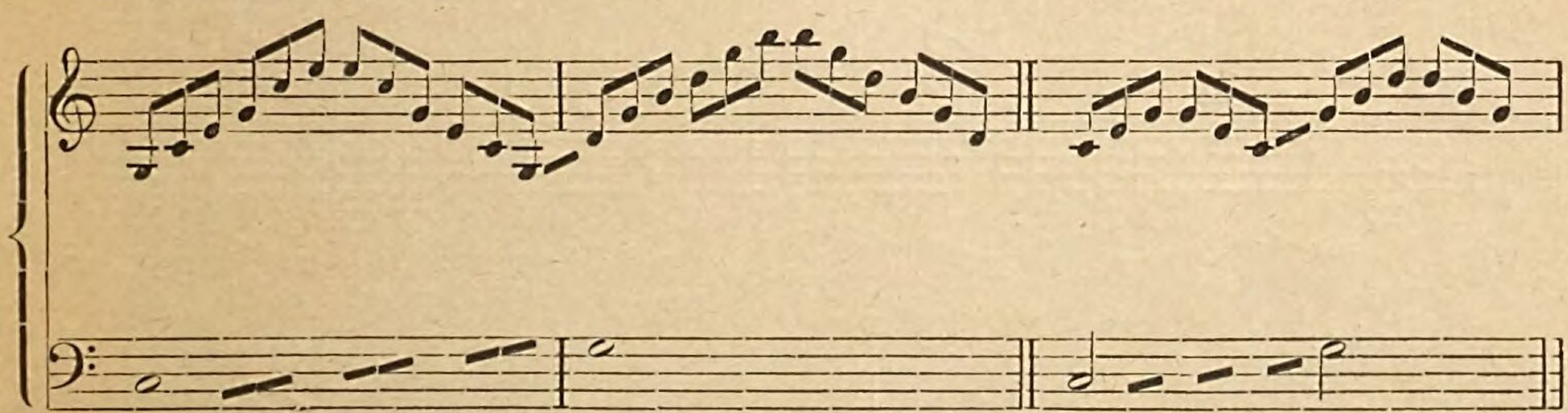






Es ist bei der Brechung der Begleit-Akkorde nicht ausser Acht zu lassen dass die Akkordverknüpfungen nach den Gesetzen der Harmonielehre zu schreiben sind; so sind z. B. folgende Stellen fehlerhaft, weil sie verbotene Stimmen-Fortschreitungen enthalten:

93. a) Verbotene Quinten. b) Verbotene Oktaven.



Auch müssen sich die Septimen-Akkorde und ihre Umkehrungen richtig auflösen, z. B.:

94.





Bei der Begleitung können die Akkorde auch harpeggiert werden, was für Pianoforte auf folgende Weise bezeichnet wird:

95. *Andante.*



Für die Streich- und Holzblas-Instrumente ist das Arpeggieren der Akkorde ebenfalls üblich, sowohl in der Begleitung als auch im Solo. Es wird dies folgendermaassen geschrieben:

96. Violine.

a)



oder:



b)

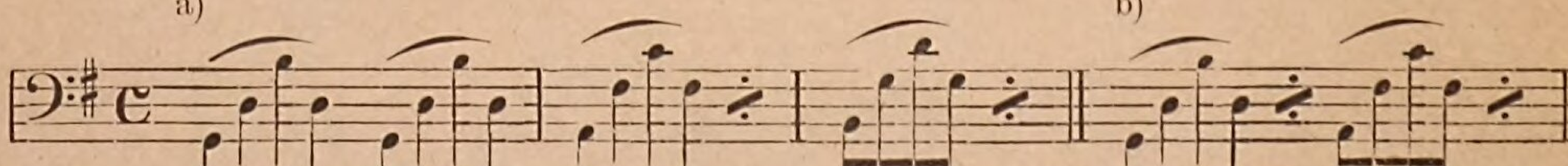


oder:



97. Violoncello.

a) b)



c)



Die Arpeggios werden auch für die Flöte und Klarinette in gleicher Weise angewendet:

98. Flöte.



99. Klarinette.

a)



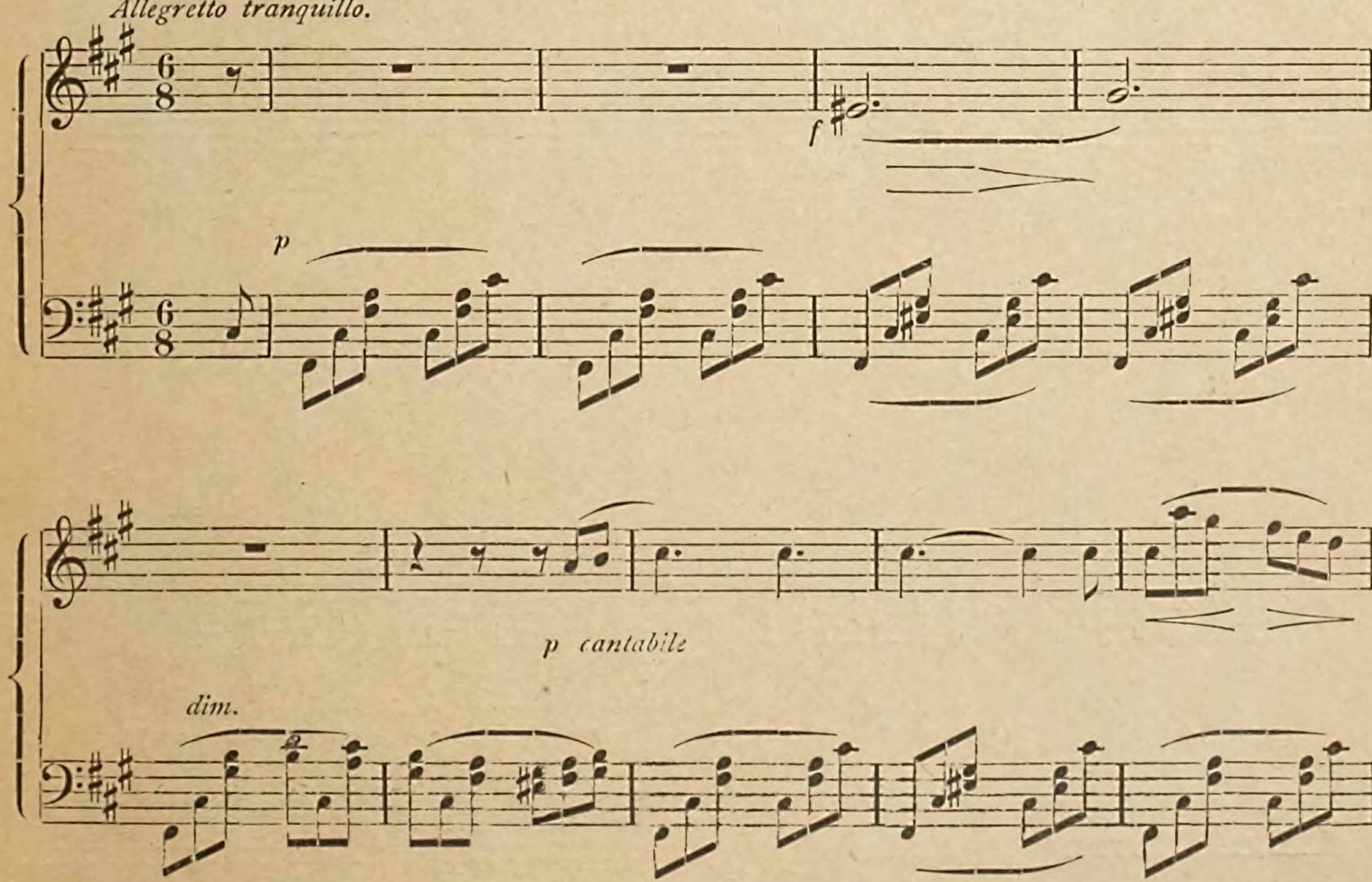
b)



Im Pianofortespiel wird gewöhnlich von der rechten Hand die Melodie ausgeführt, während die linke Hand die Begleitung übernimmt:

100. Venetianisches Gondellied. Mendelssohn.

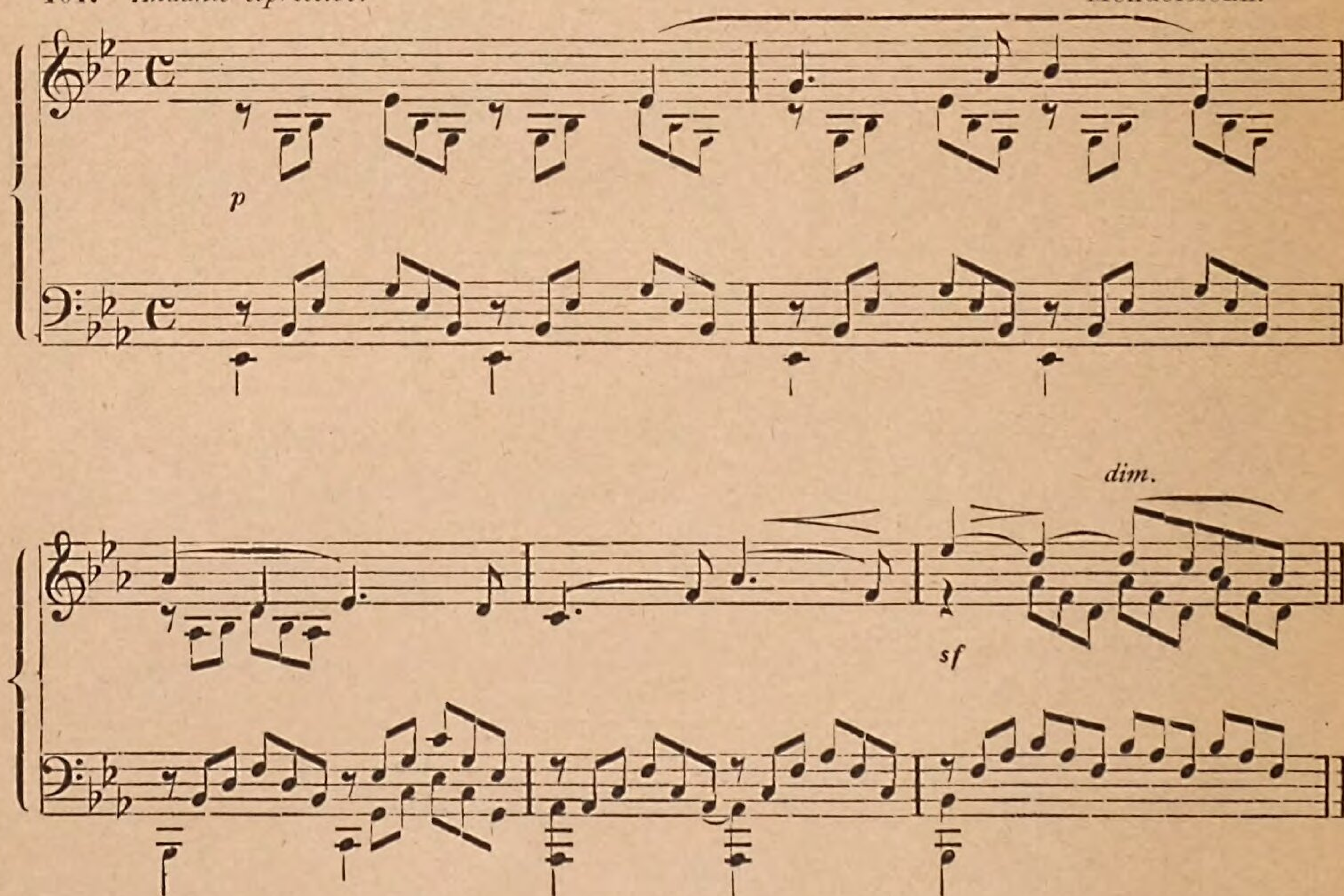
Allegretto tranquillo.





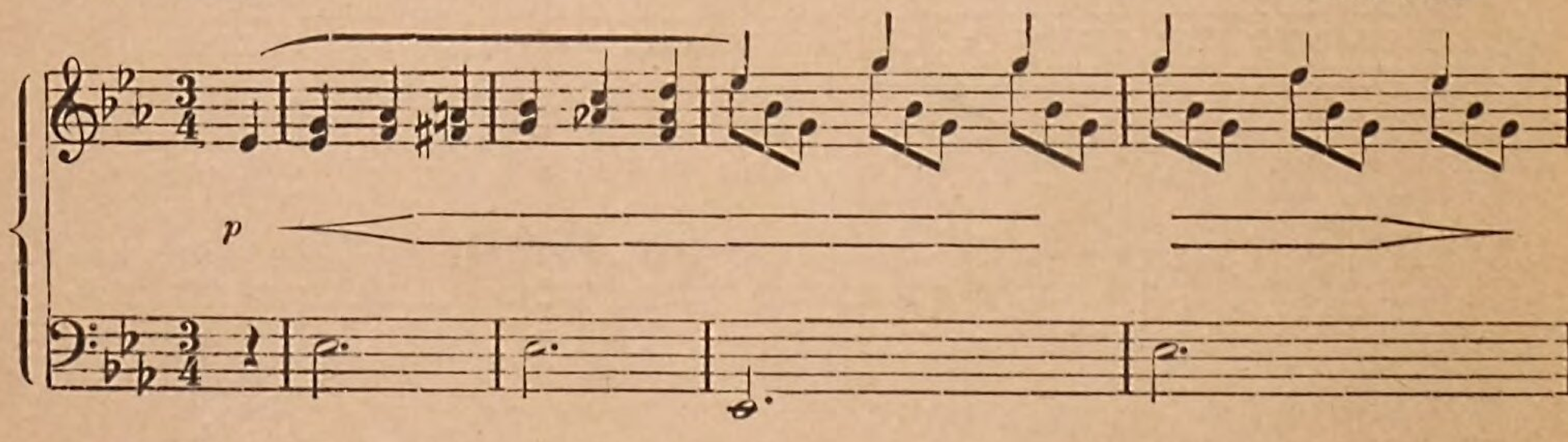
Nebst der Melodie kann auch manchmal noch der rechten Hand ein Teil der Begleitung zufallen:

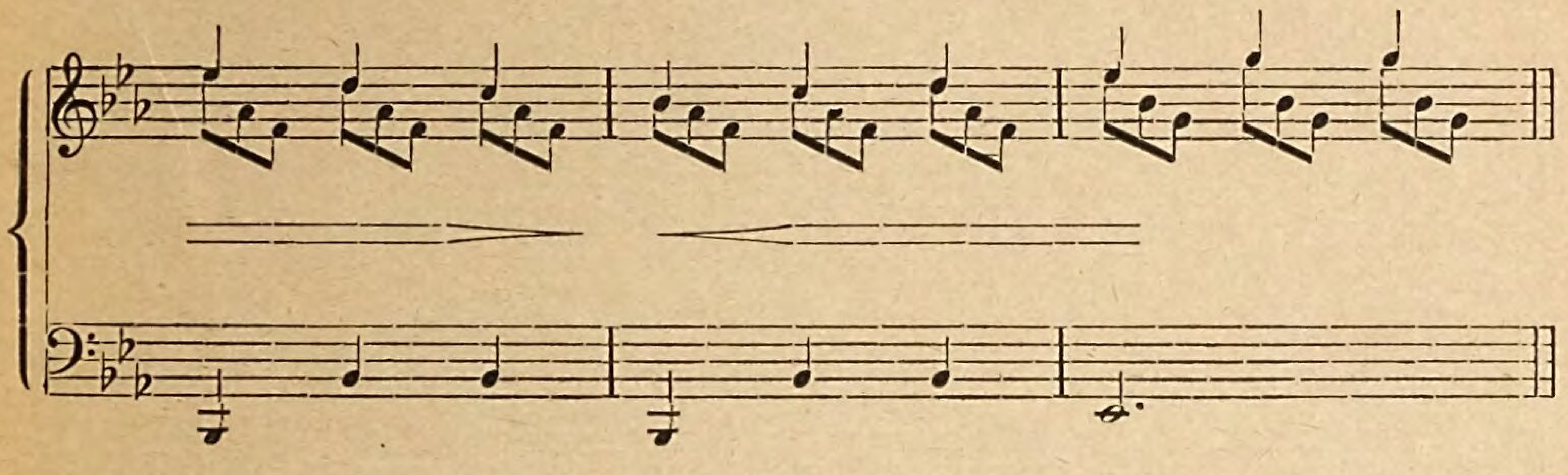
101. *Andante espressivo.* Mendelssohn.



Zur Ausschmückung der Melodie sind gebrochene Akkorde von guter Wirkung:

102. Walzer. Beethoven.

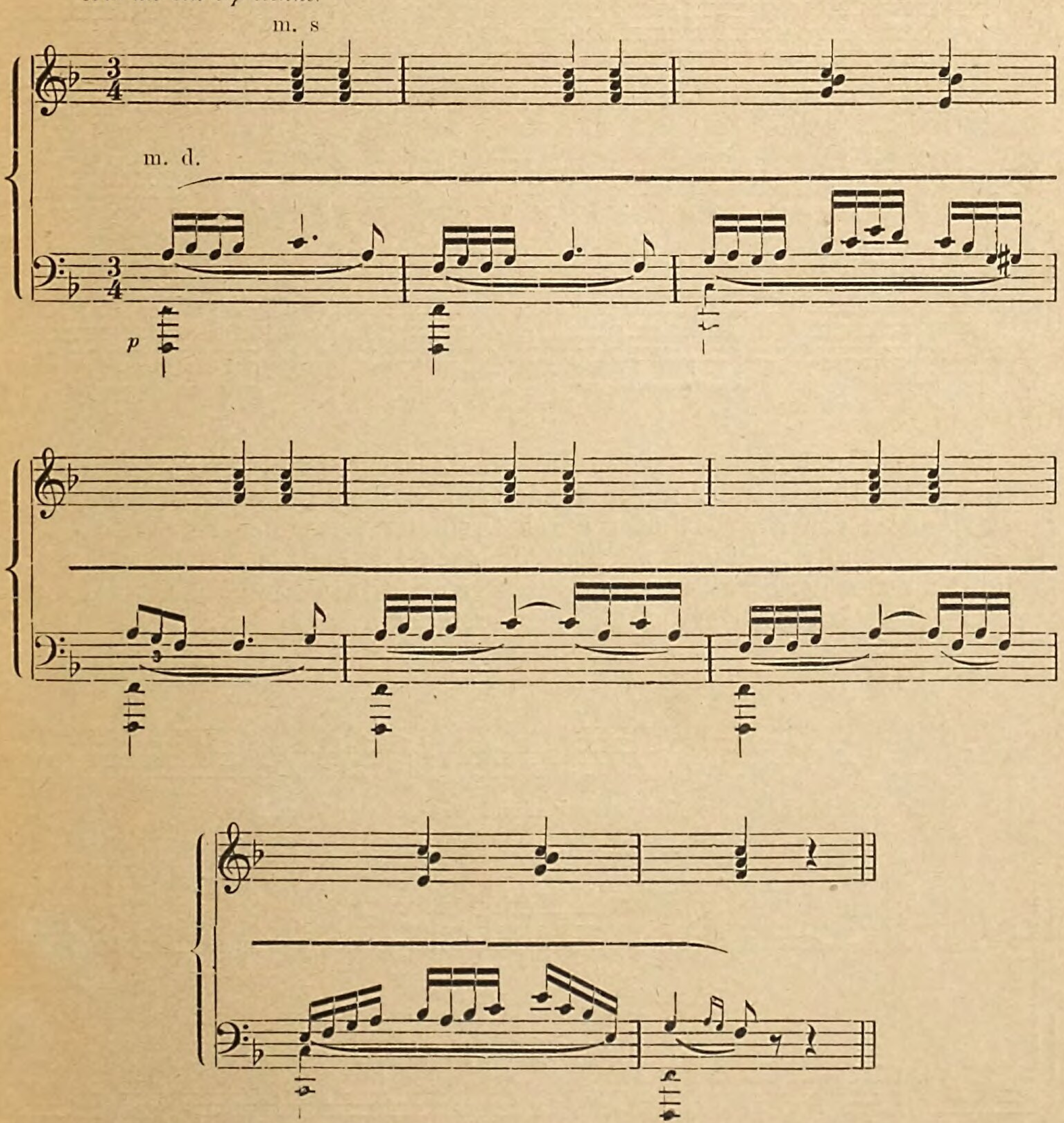




Obgleich die Melodie meist in der höchsten Stimme liegt, so kann sie doch auch in eine tiefere Tonlage versetzt werden, so dass die Begleitung über die Melodie zu liegen kommt; z. B :

103. La Violette. Romance sans paroles. H. Kling.

Andante con espressione.



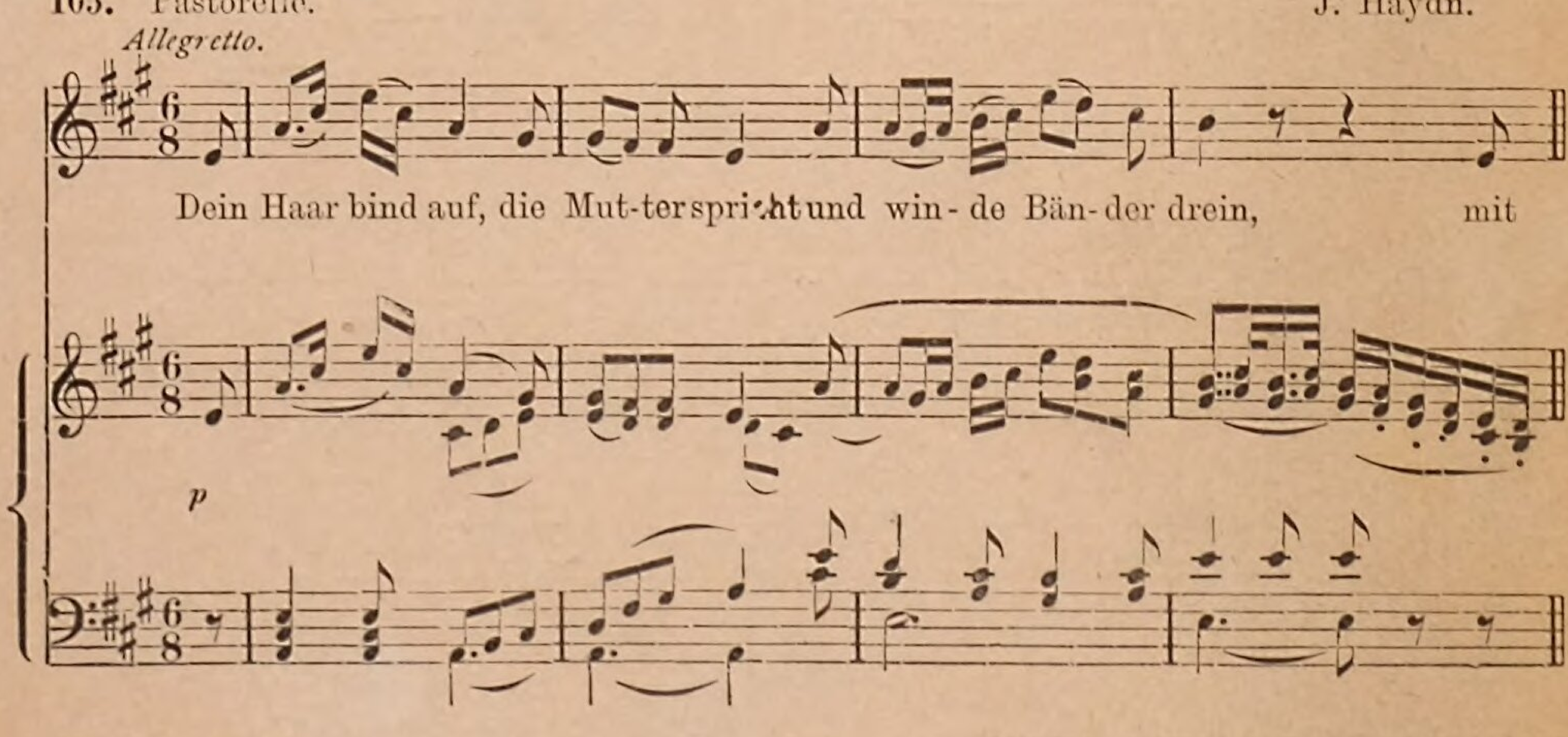
Die Melodie kann auch in die Basslage gelegt werden:

104. Adagio. Fantasie. Mozart.



In folgenden Beispielen geben wir eine Zusammenstellung der gebräuchlichsten Begleitungsmanieren für Lieder. Die Begleitung kann hier, wie überall, durch das Klavier, oder durch Orchester (verschiedene Streich- und Blas-Instrumente) ausgeführt werden. Je nach Gutdünken kann der Komponist die Melodie der Sing- oder Solo-Stimmen auch in die Begleitstimme legen, wodurch ein stärkeres Hervortreten der ersteren bewirkt wird.

105. Pastorelle. J. Haydn.



Meist hat jedoch die Melodie ihre besonderen Begleitungsfiguren.

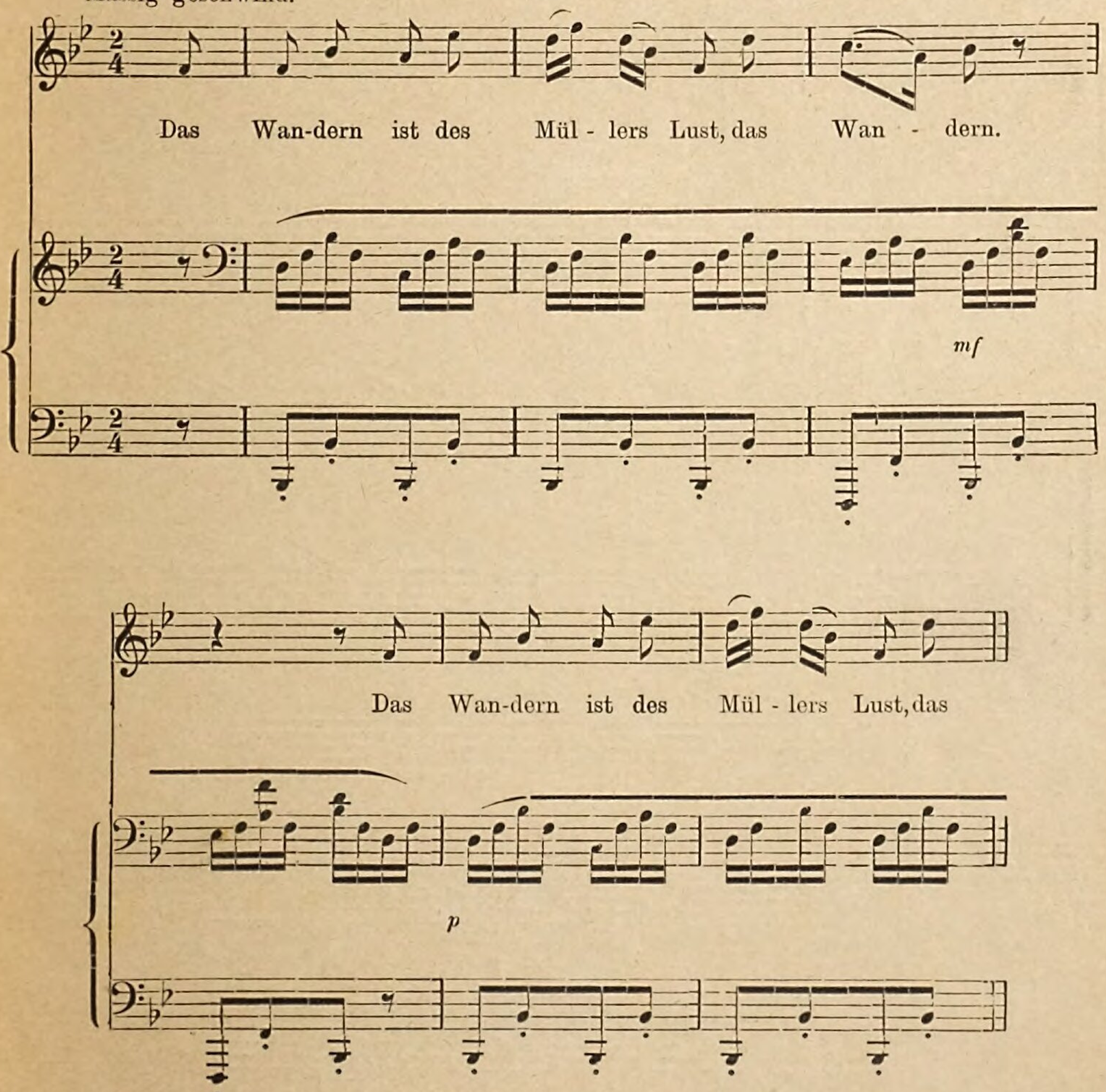
106. Wiegenlied. Mozart.

Andante



107. Die schöne Müllerin. (Das Wandern.) Fr. Schubert.

Mässig geschwind.



Das Tremolo wird beim Pianoforte sowie auch für die Streich-Instrumente häufig angewendet.

108. Am Meer. Fr. Schubert.

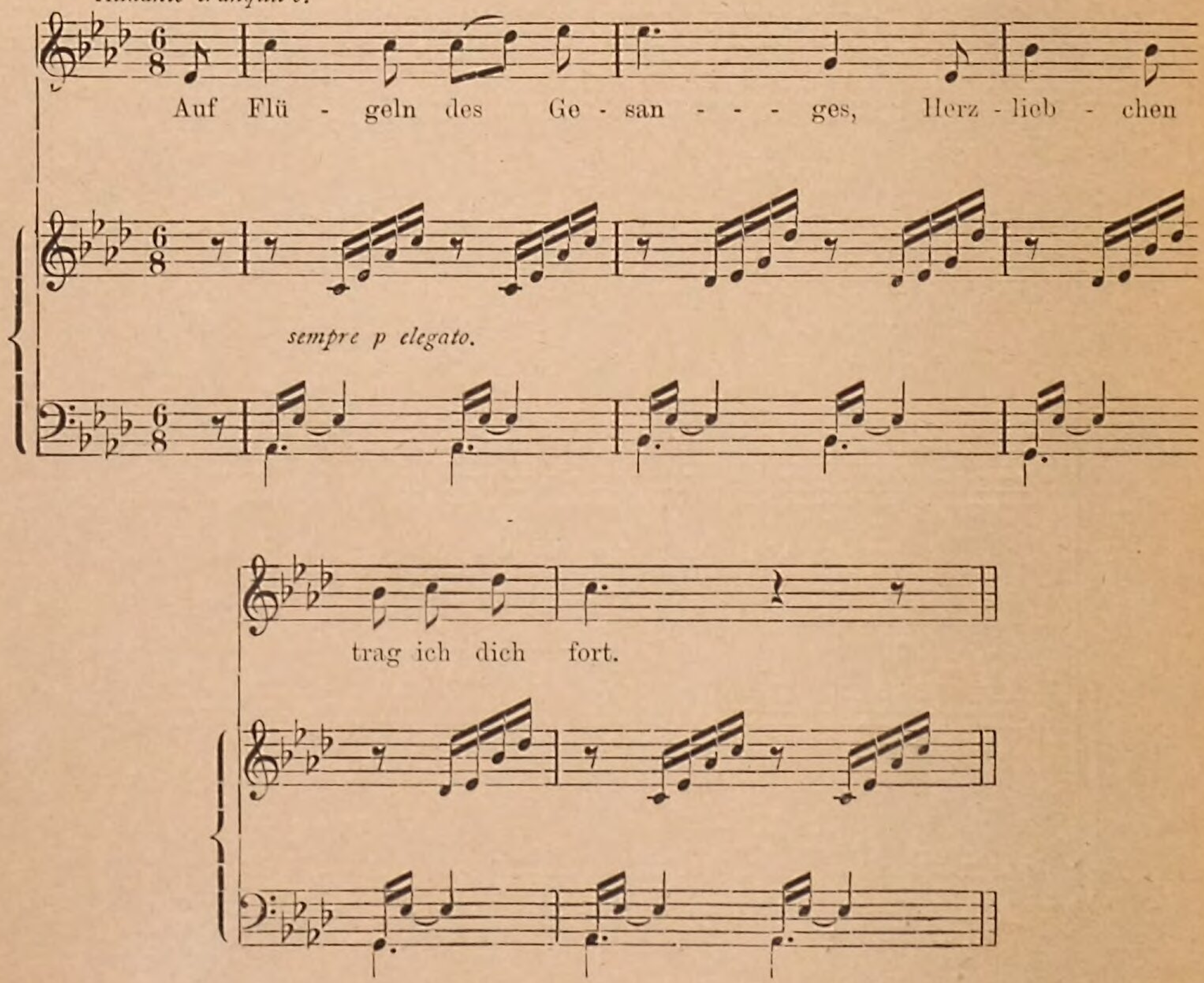
Sehr langsam.



Die Begleitung in Arpeggios ist von guter Wirkung:

109. Auf Flügeln des Gesanges. Mendelssohn.

Audante tranquil o.



110. Waldesgespräch. R. Schumann.

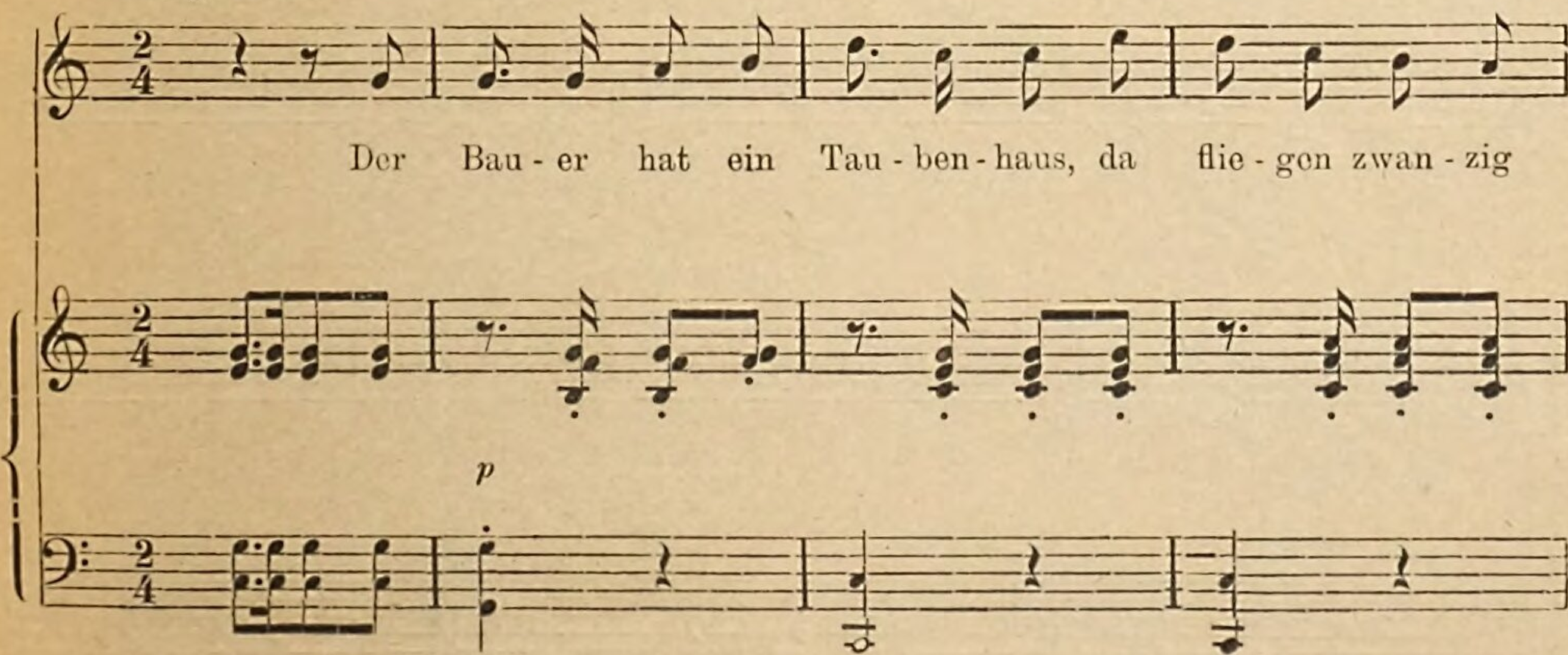
Ziemlich rasch.

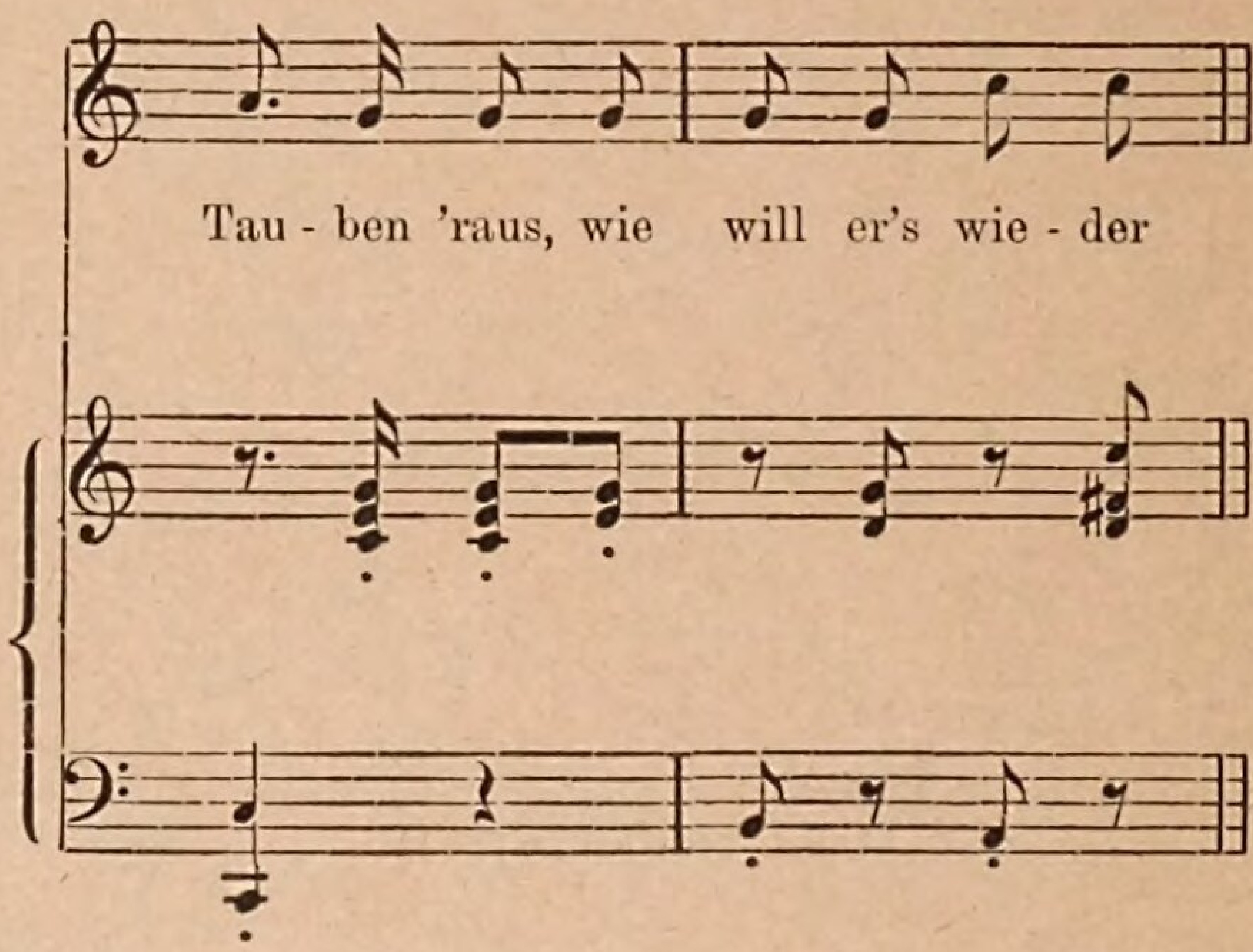




111. Vom Bauern und den Tauben. Taubert.

Vivo grazioso.

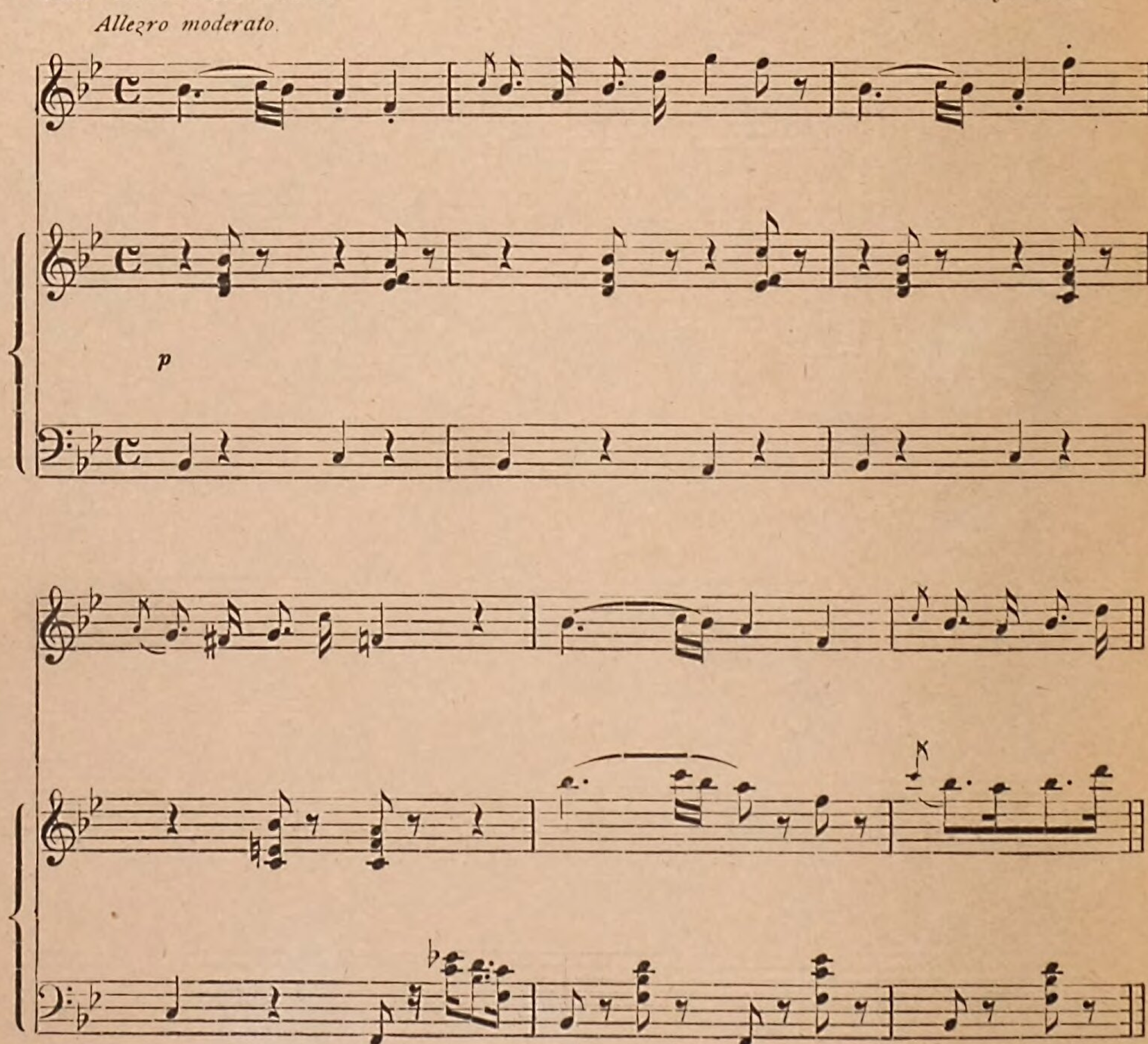




In den Opern finden wir die Begleitung der Arien, Kavatinen, Romanzen u. s. w. gewöhnlich derart eingerichtet, dass die Singstimme recht hervortritt und zur vollen Geltung kommen kann.

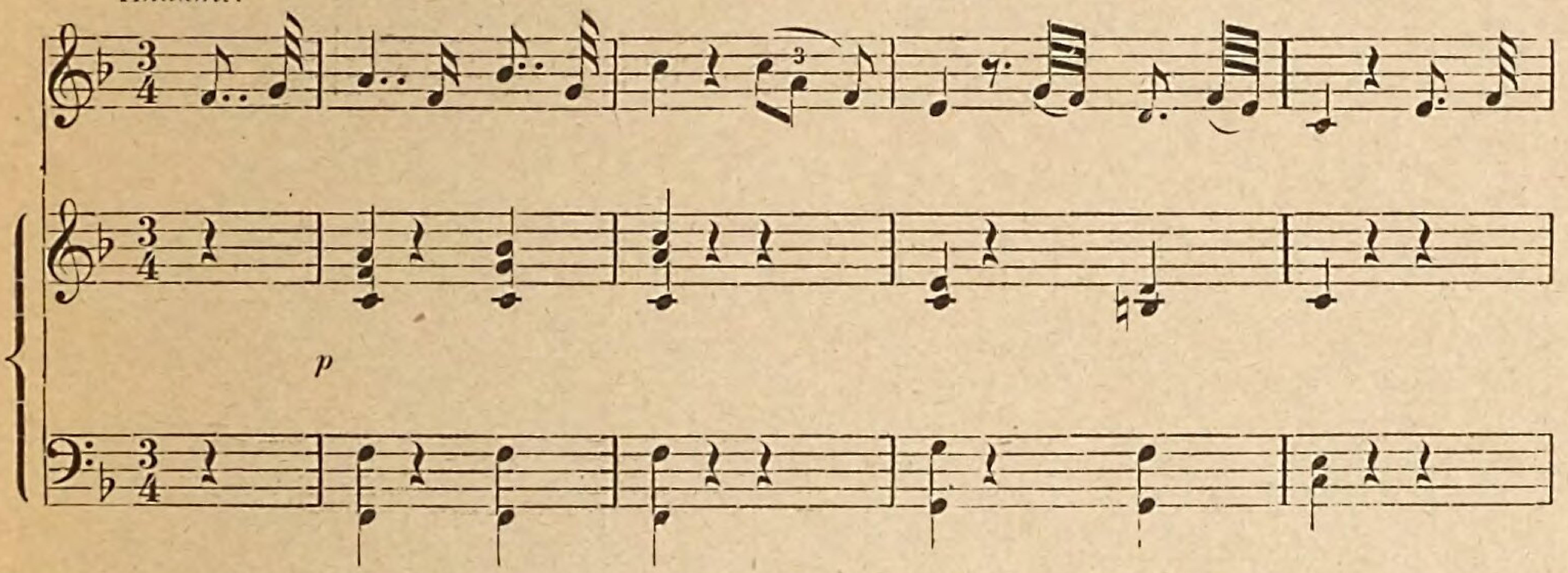
Wir teilen hier einige Beispiele mit:

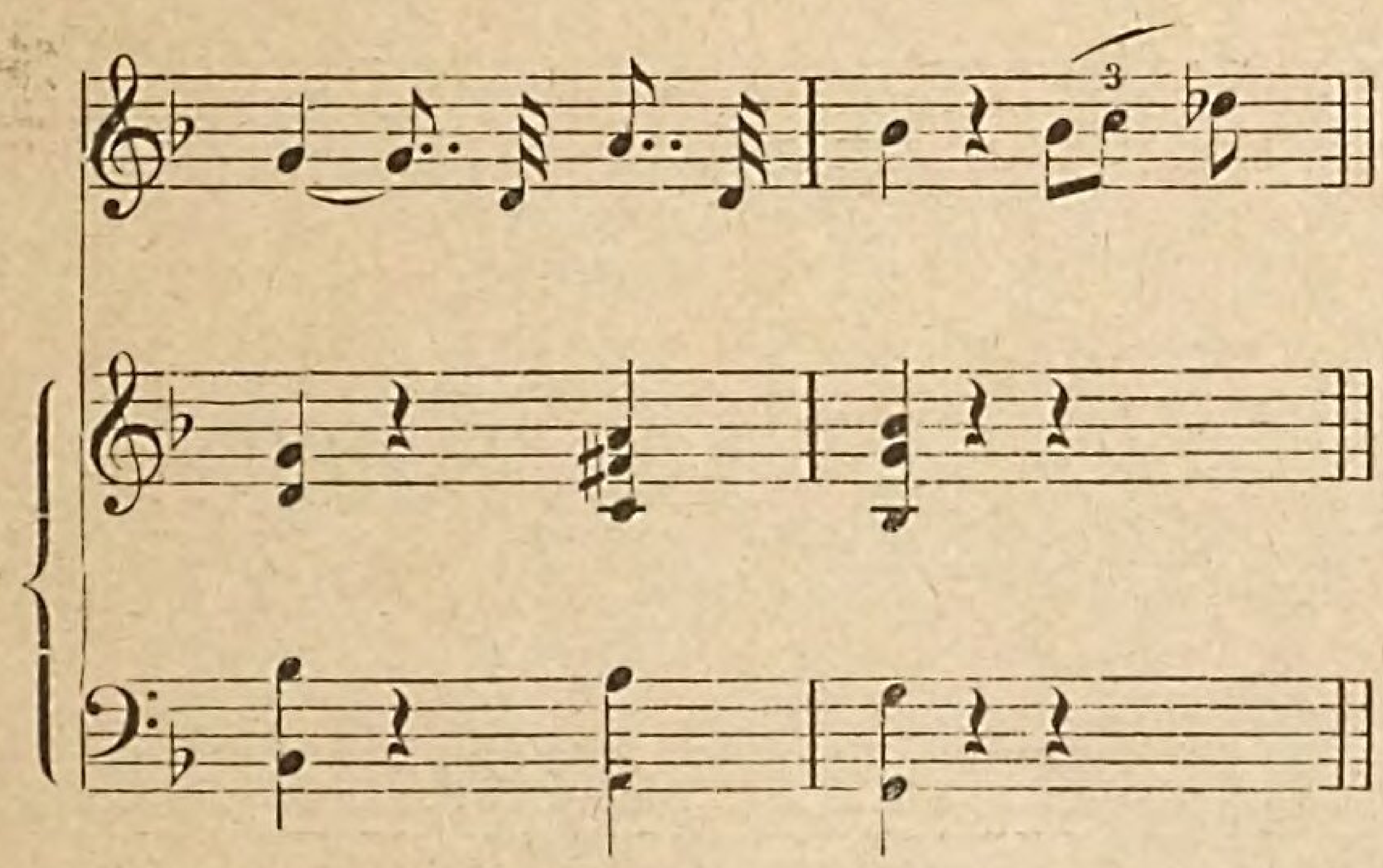
112. Robert der Teufel. Meyerbeer.



113. Der Barbier von Sevilla. Rossini.

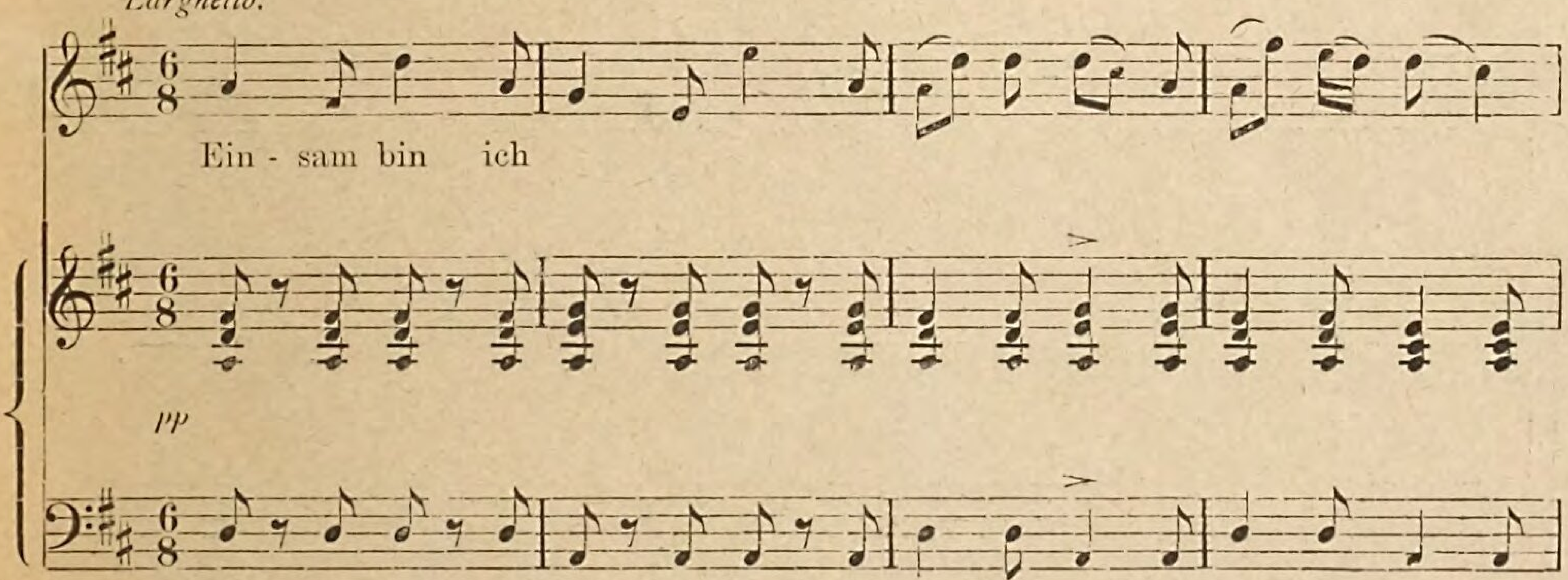
Andante.

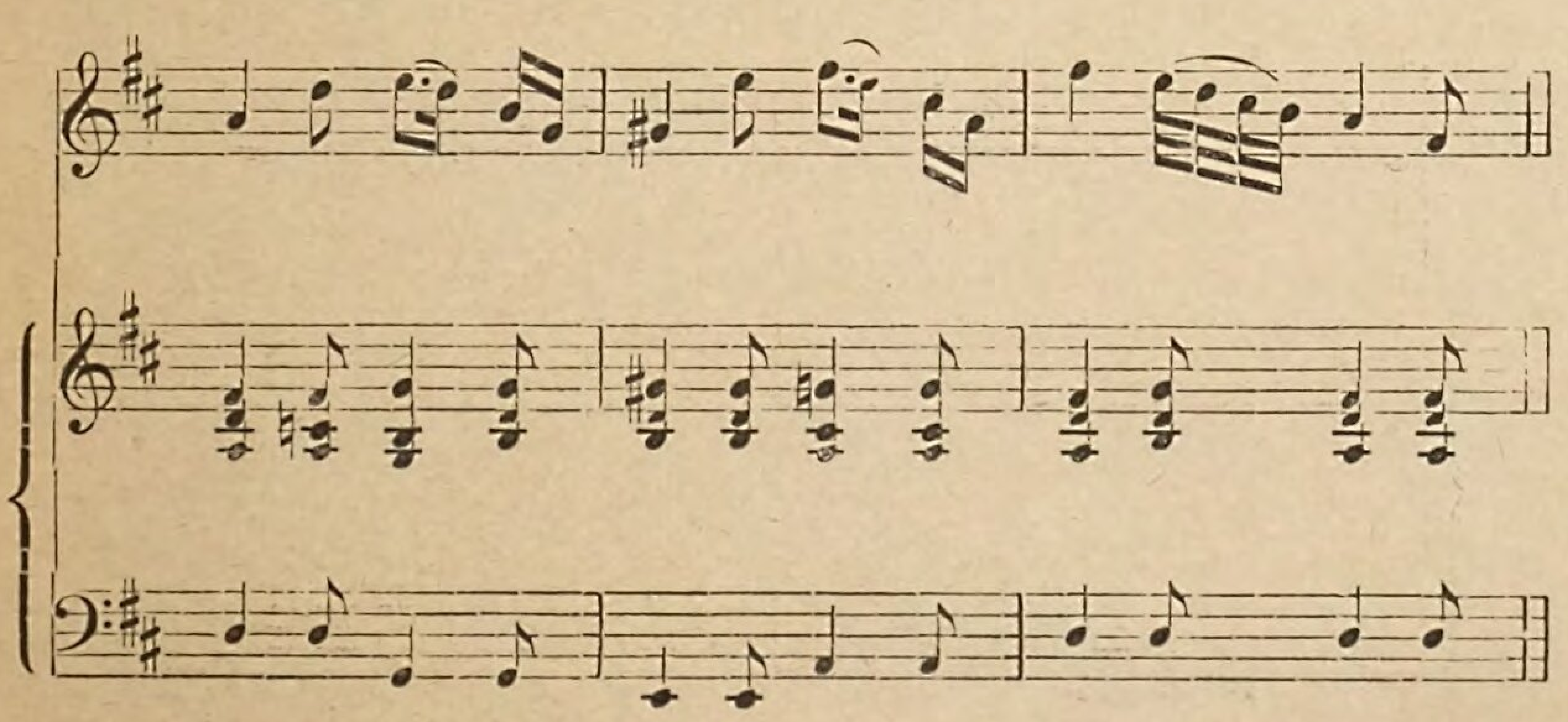




114. Romanze aus „Preciosa". Weber.

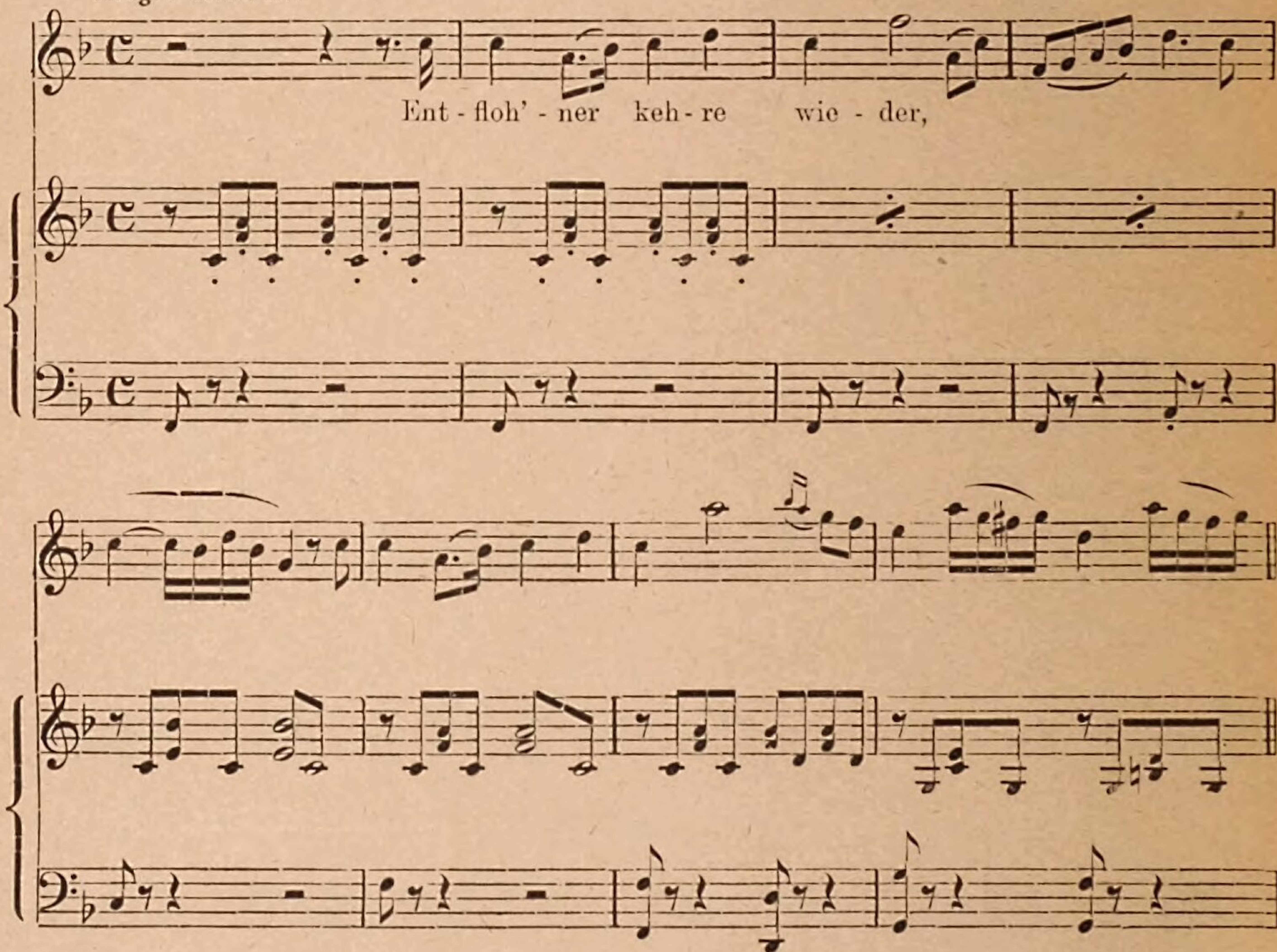
Larghetto.





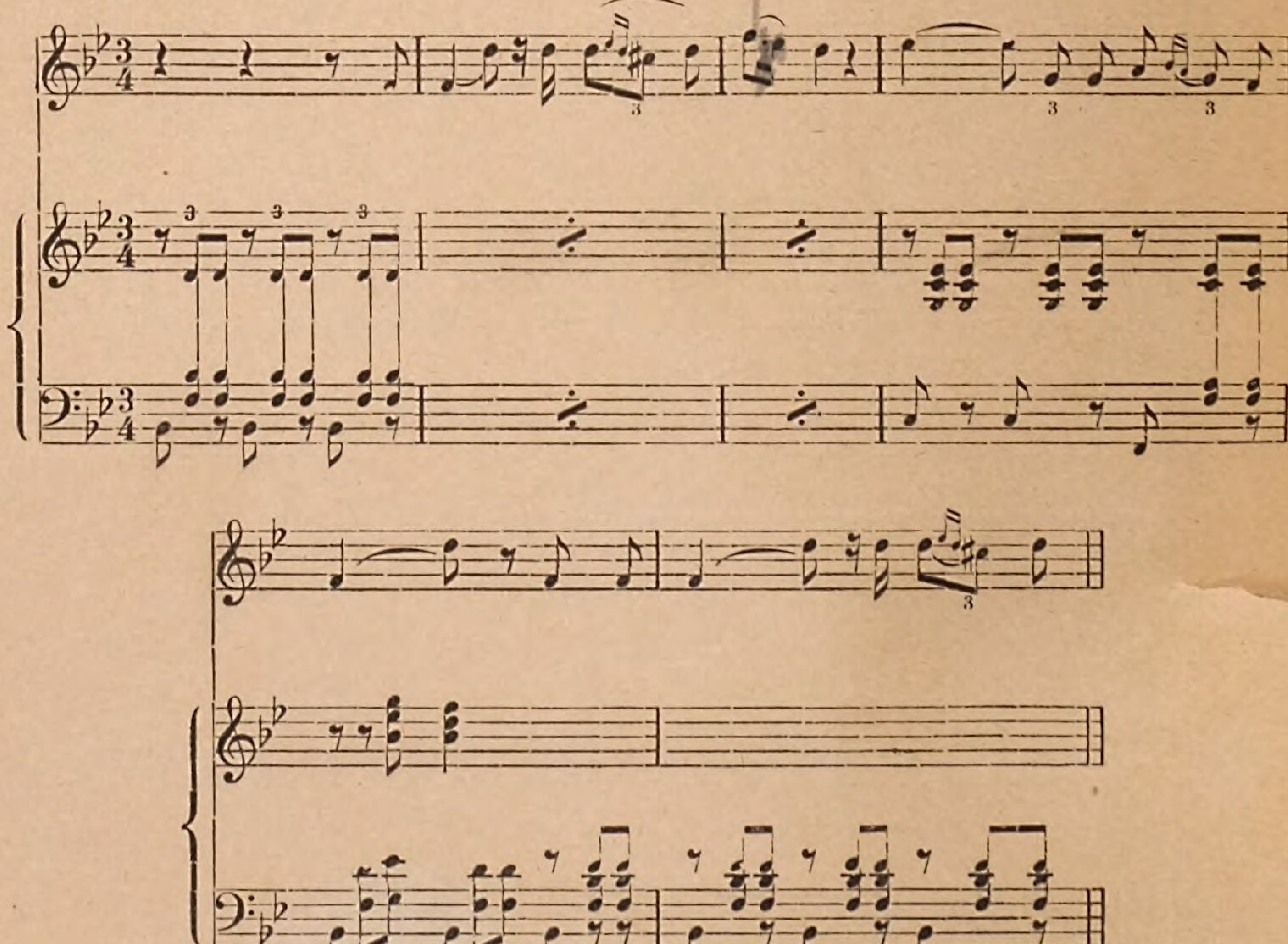
115. Arie aus „Norma“. Bellini.

Allegro moderato.

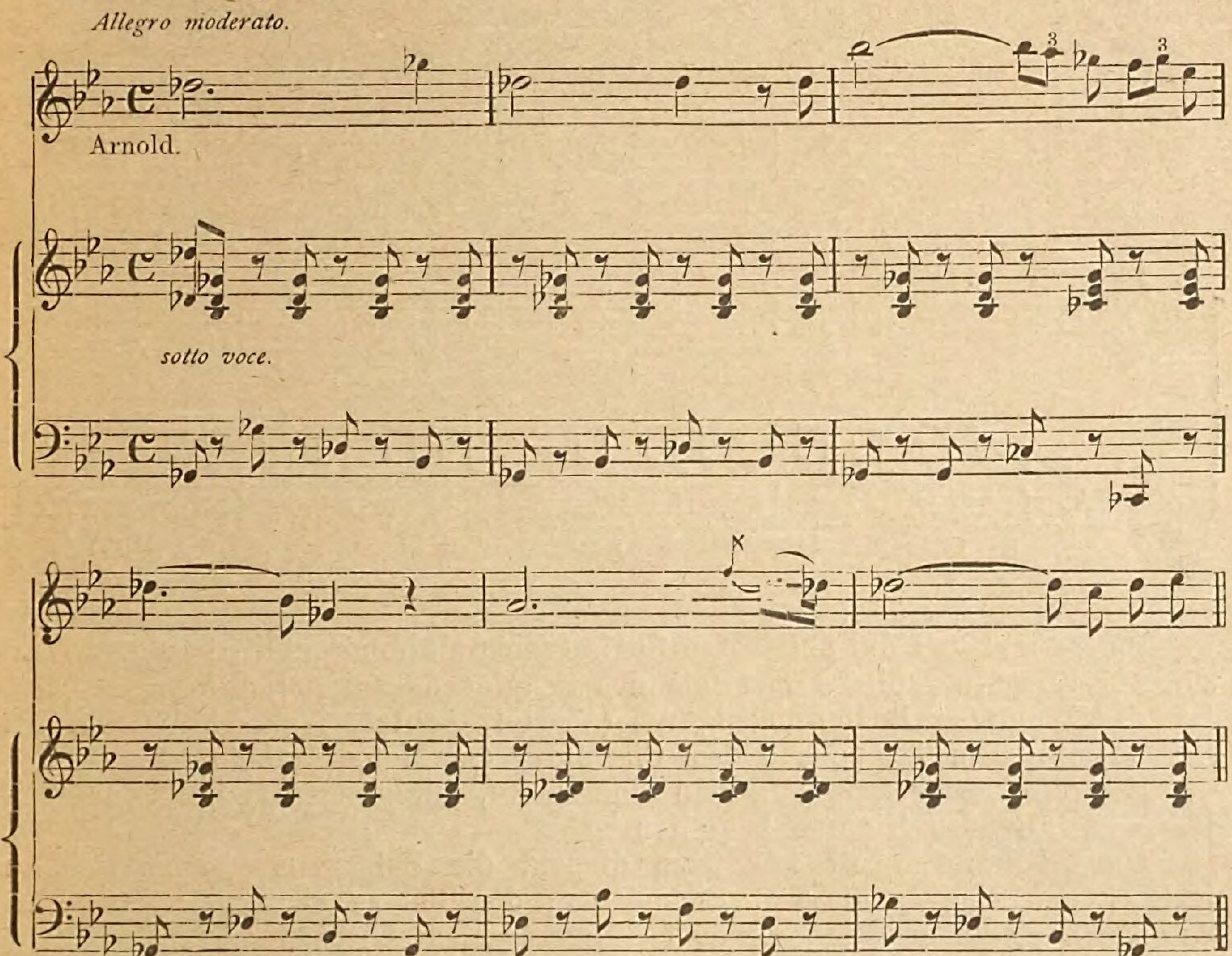


116. Kavatine aus „Ernani“. Verdi.

Andante

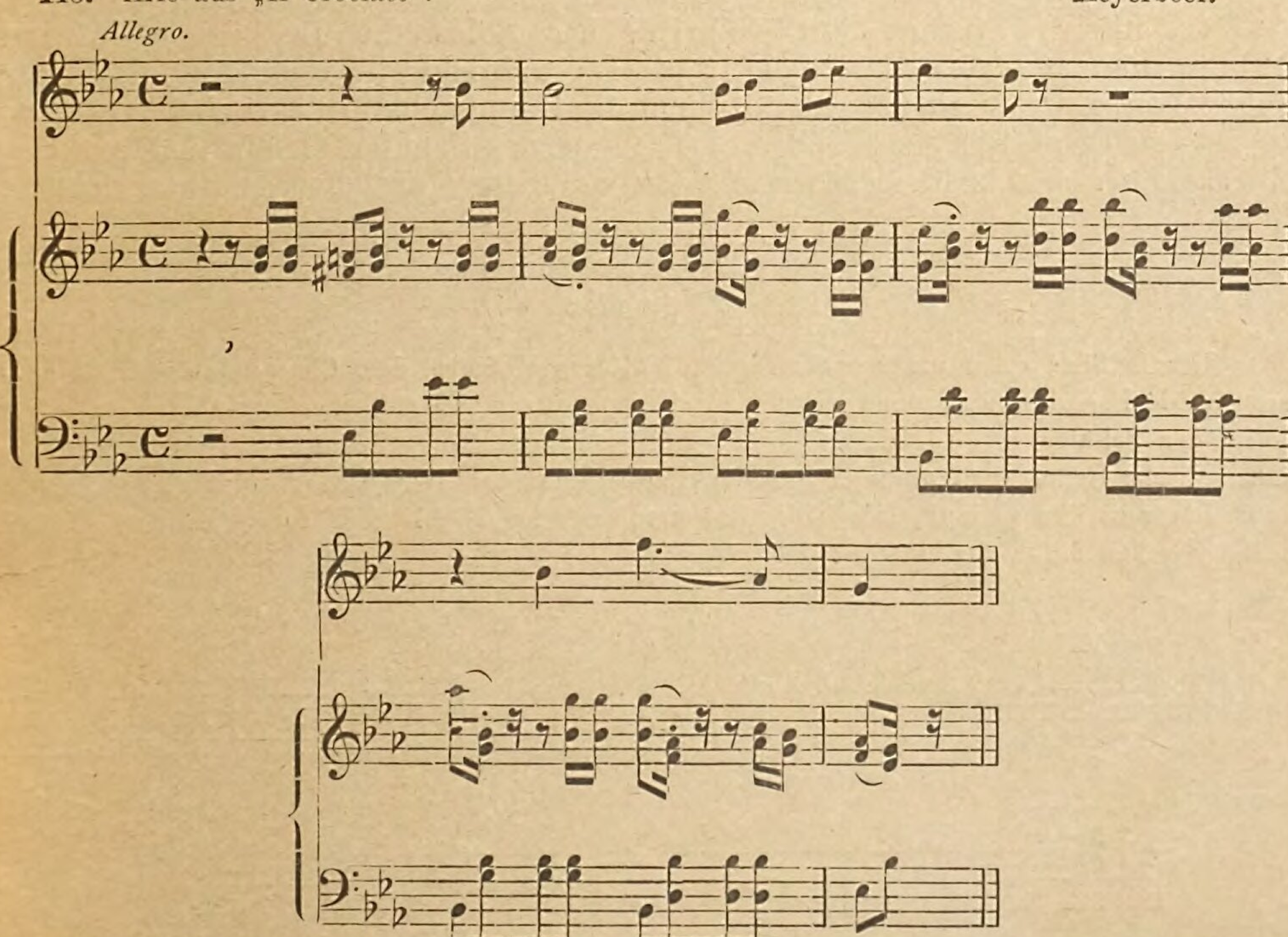


117. Duett aus „Wilhelm Tell". Rossini.



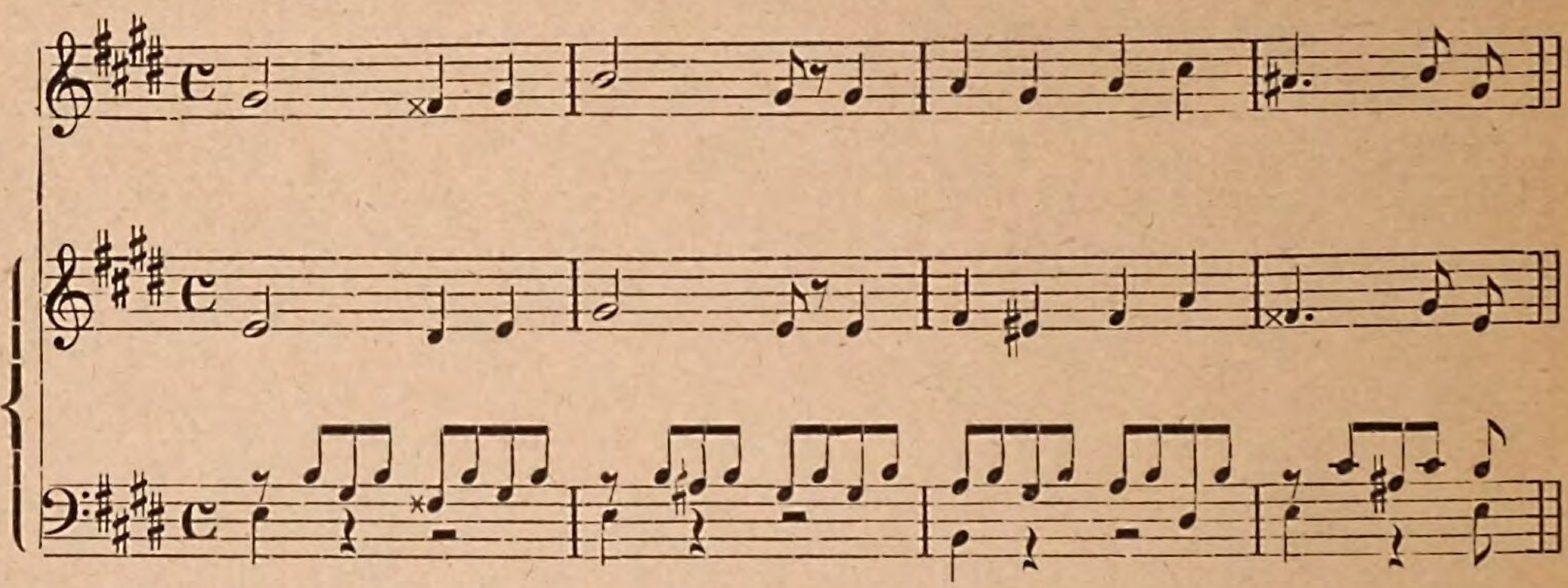
Die Begleitung unterstützt manchmal den Gesang durch eine Nebenmelodie:

118. Arie aus „Il Crociato". Meyerbeer.



oder geht terzenweise mit der Stimme:

119. Aus „Semiramis". Rossini.



Indem wir hier die üblichsten Begleitungsweisen mitgeteilt haben, wollen wir vor Abschluss dieses Kapitels den Schüler darauf aufmerksam machen, dass die Wahl der Begleitungsfiguren (Viertel, Achtel, Sechszehntel, Triolen u. s. w.) von dem Tempo und dem Charakter der Melodie abhängt.

Es wäre verfehlt, wollte man eine sanfte, ruhige Melodie mit rauschenden oder rollenden Figuren begleiten.

Die Begleitung soll nur dazu dienen, die Solostimme harmonisch zu unterstützen, sich an diese anzuschmiegen, dieselbe zu charakterisieren, um ihre Wirkung zu erhöhen, sie darf diese demnach weder unterdrücken noch beherrschen.

Die Begleitung füllt ebenfalls die melodische Lücke aus, wenn die Melodie durch eine oder mehrere Pausen unterbrochen wird, um dadurch die Glieder der Melodie miteinander zu verbinden.

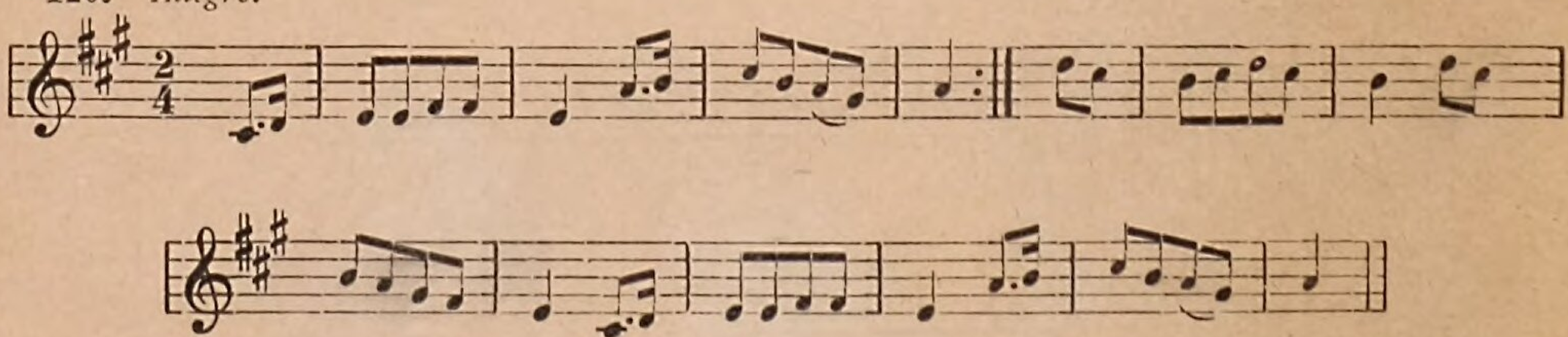
In Konzertstücken tritt während des Solos die Begleitung in den Hintergrund und verhält sich mehr passiv; während sie, wenn die Solostimme schweigt, in den Vordergrund tritt und die Hauptmelodie übernimmt. (Tutti.)

Praktische Beispiele dieser Art kann der Schüler sich selbst aus den Werken der sehr zahlreich vorhandenen Sololitteratur holen und aufzeichnen.

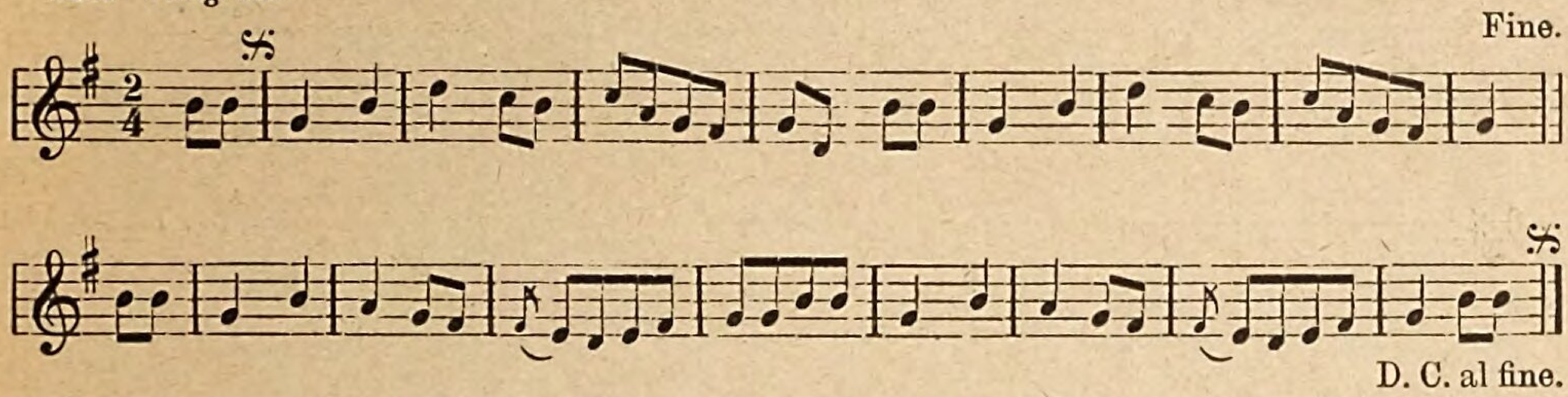
4. Aufgabe.

Der Schüler setze unter nachstehende Melodien einfache, dem Charakter derselben entsprechende Begleitungen, ohne dieselben mit harmonischem Raffinement zu überladen. Erst lerne der Schüler nachbilden, ehe er frei und unabhängig schafft. Selbst das grösste musikalische Genie wird anfangs nur der Nachbildner der Werke vorangegangener Meister sein, bevor es ihm gelingt, seine Eigenart herauszukehren. Die Erstlingswerke aller grossen Meister geben dafür ein beredtes Zeugnis.

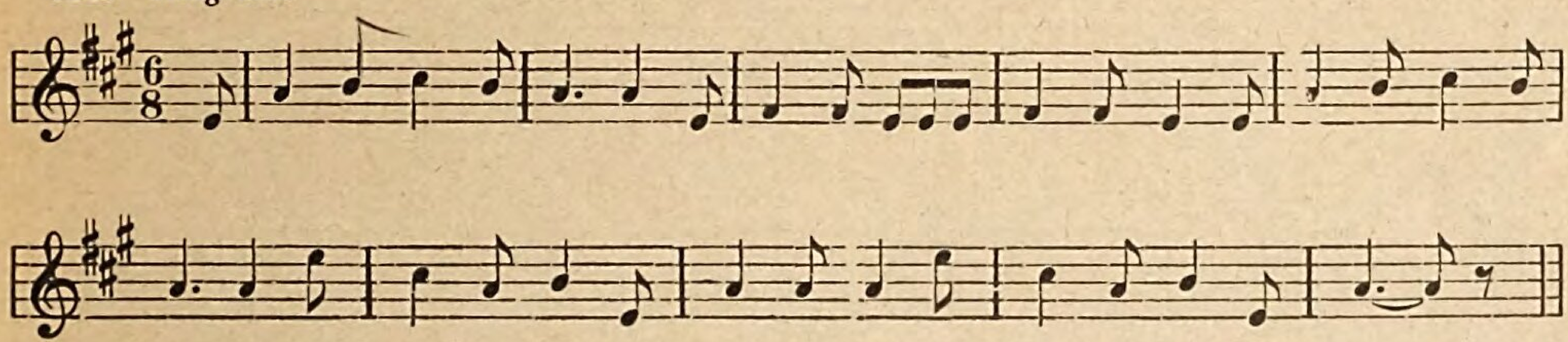
120. *Allegro.*



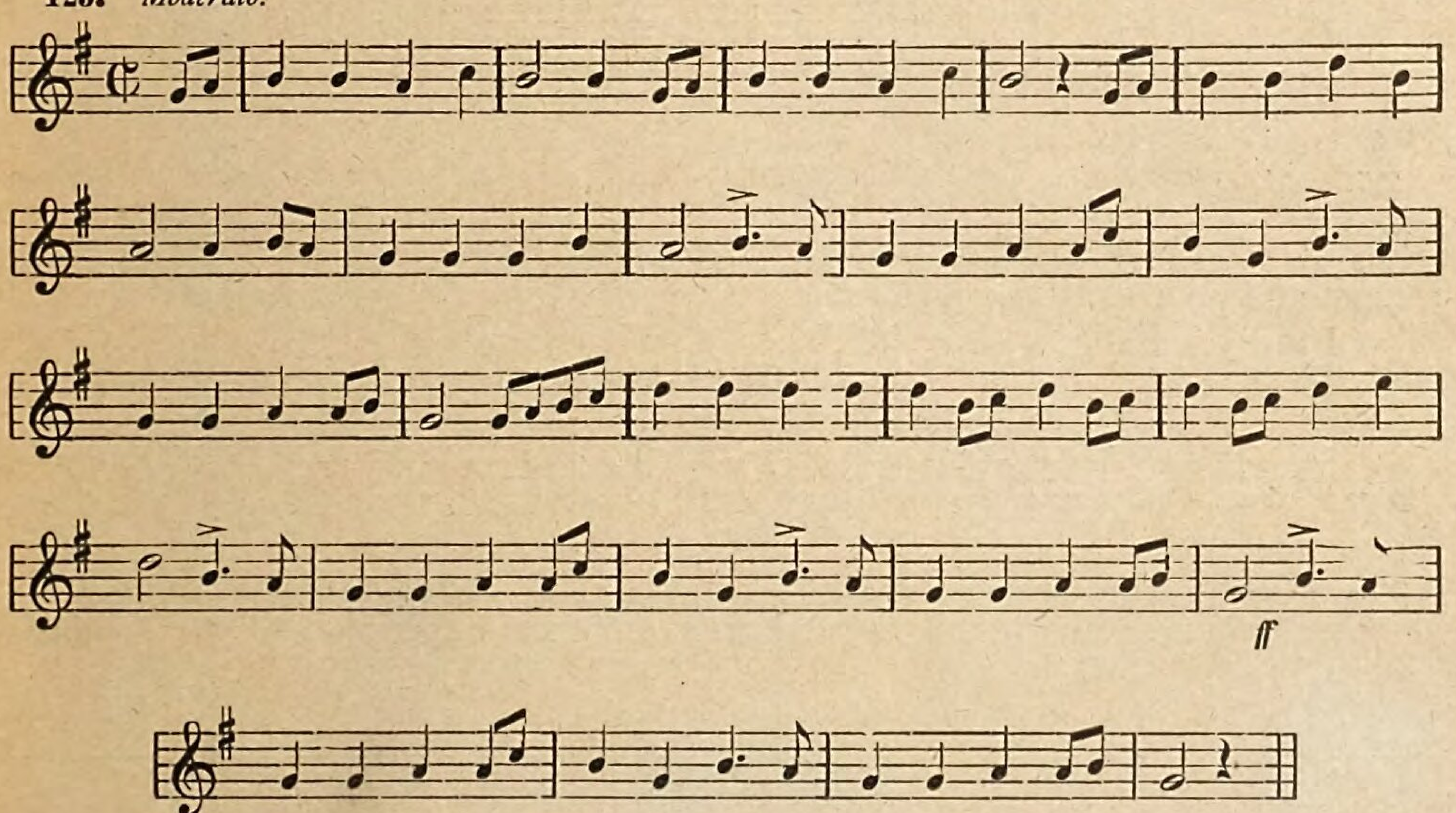
121. *Allegretto*



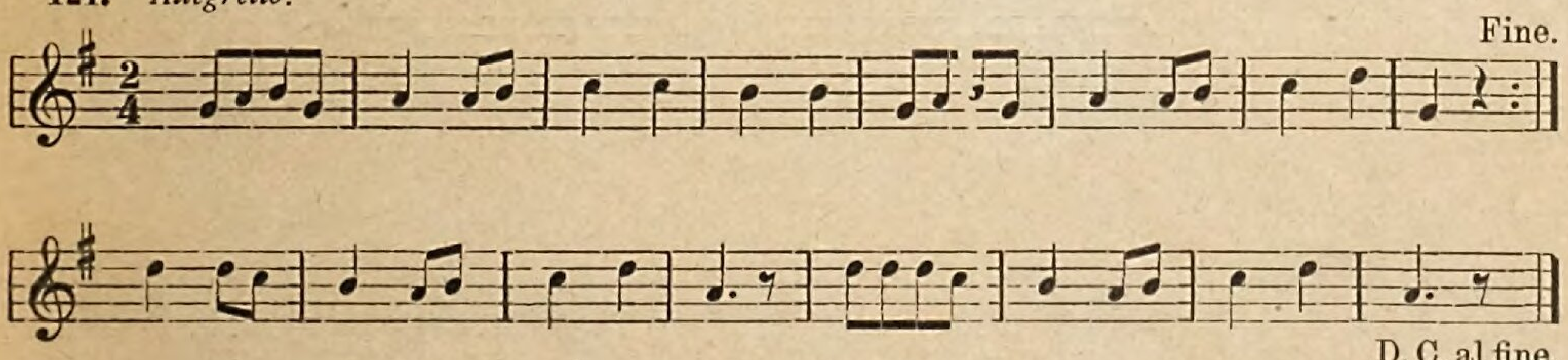
122. *Allegretto.*



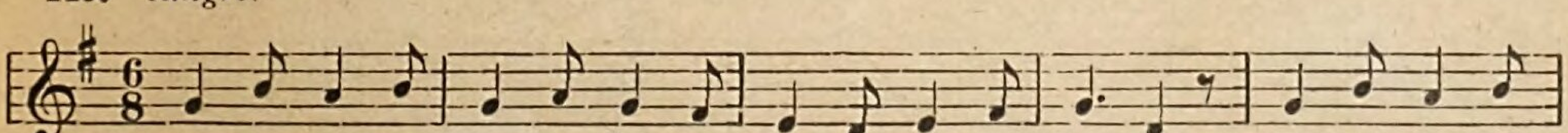
123. *Moderato.*

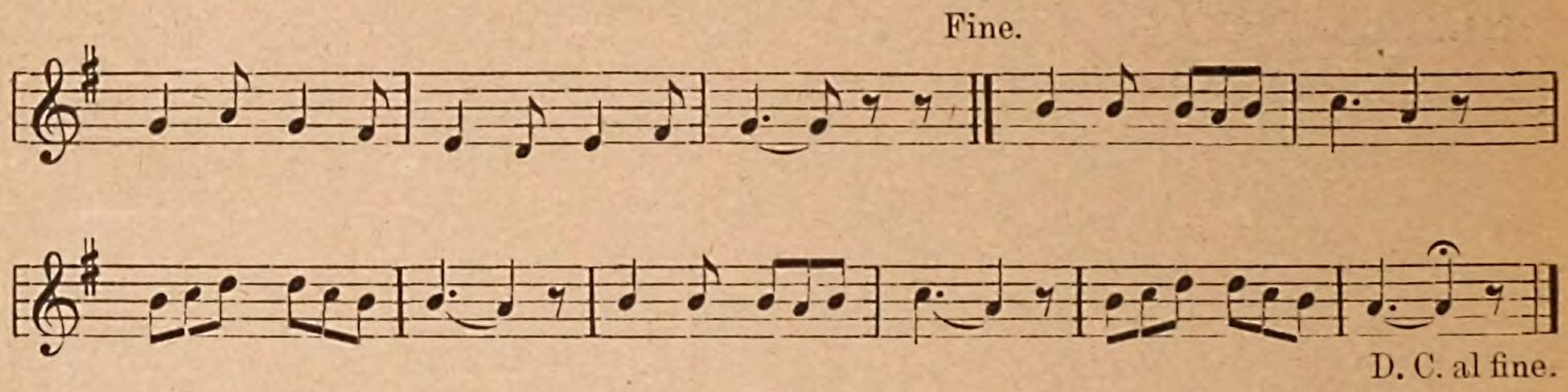


124. *Allegretto.*



125. *Allegro.*

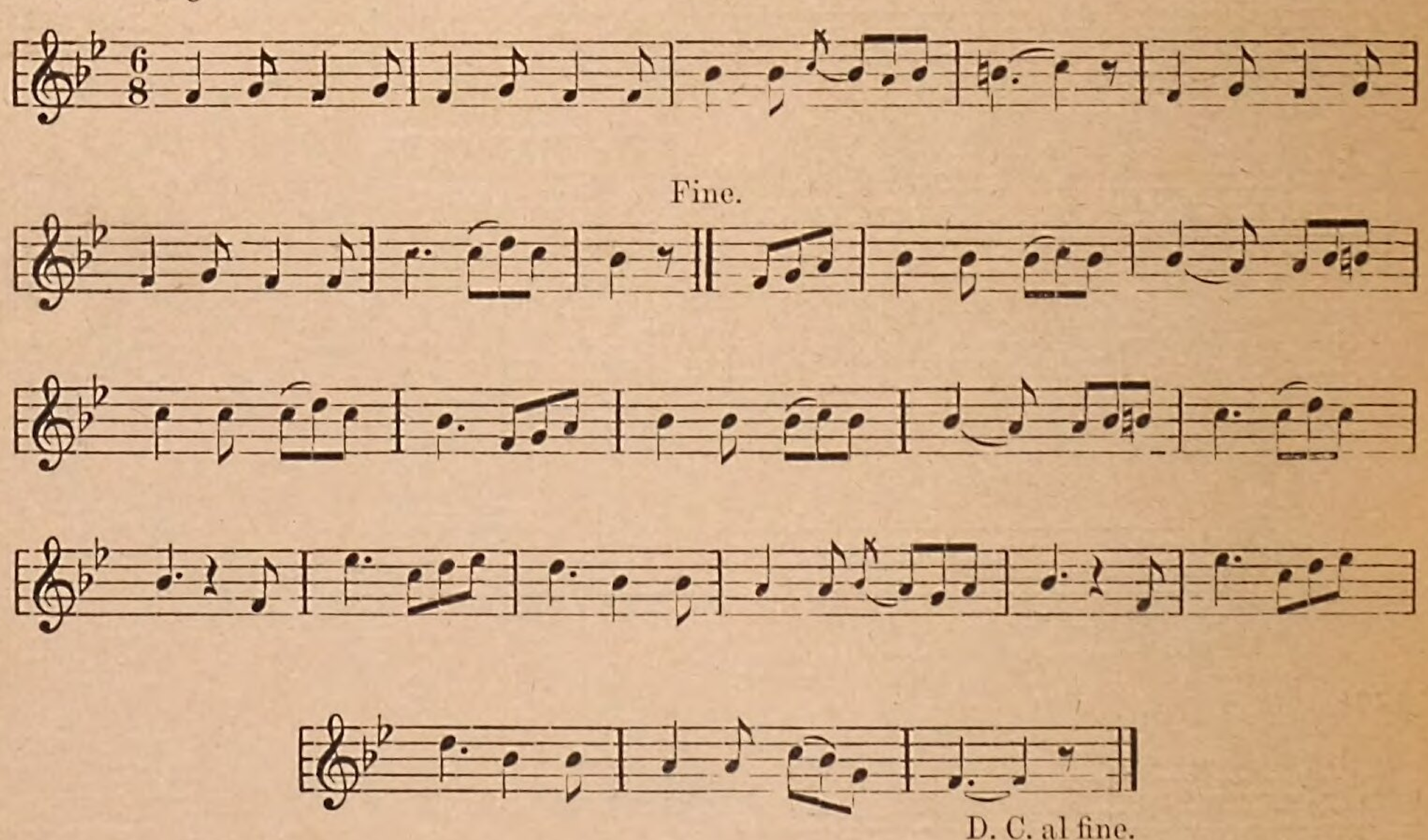




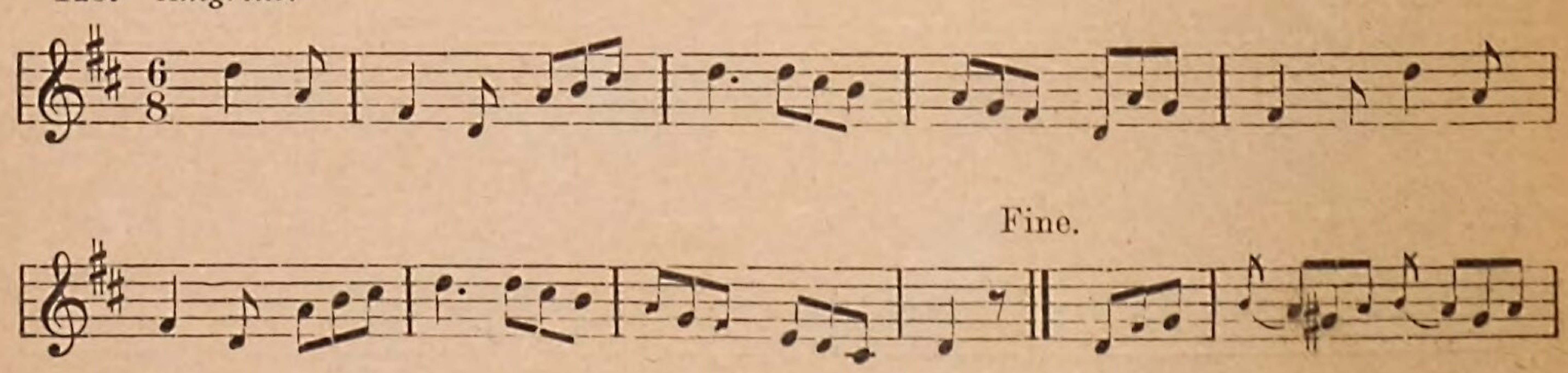
126. *Allegretto.*

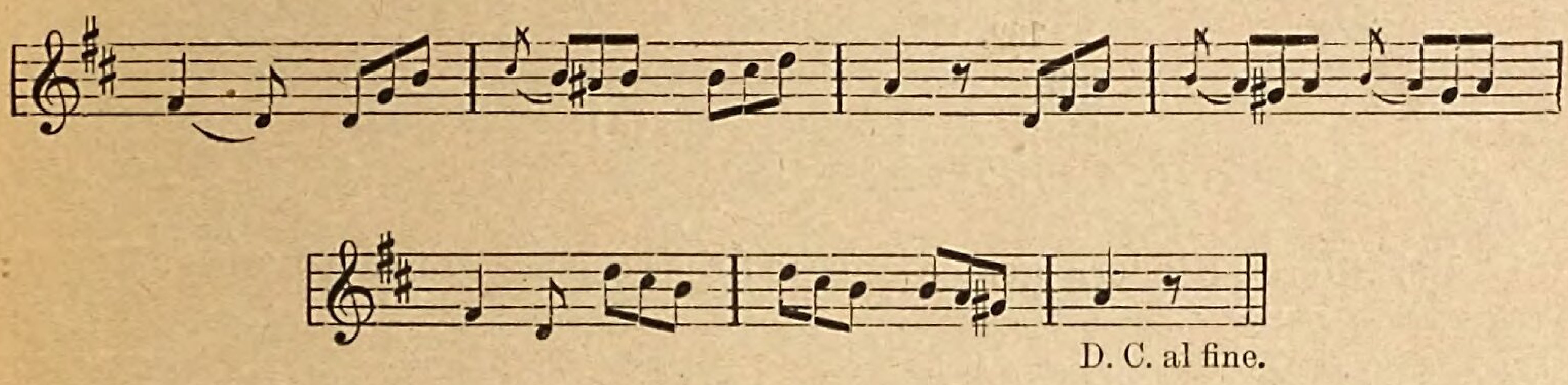


127. *Allegro.*



128. *Allegretto.*





Neuntes Kapitel.

Zweistimmige Lieder ohne Begleitung.

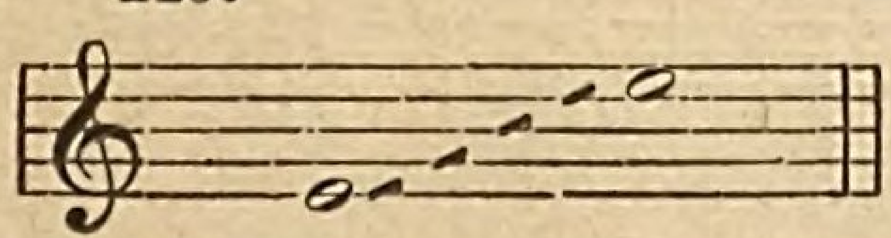
Der zweistimmige Gesang ohne Begleitung findet hauptsächlich in Volks-, Kinder- und Schulliedern seine praktische Anwendung. Der Schüler wähle leichtfassliche dem Zweck entsprechende Texte und suche zu diesen volkstümliche Melodien zu schreiben, wozu er dann noch eine zweite Stimme hinzu setzt.

Die bestklingenden Intervalle für den zweistimmigen Satz sind grosse und kleine Terzen und Sexten, sowie die reine Quinte und Oktave.

Die anderen Intervalle, wie Sekunde, Quarte, Septime u. s. w. können im zweistimmigen Satz ebenfalls verwendet werden. Selbige werden wie die Akkorde und ihre Umkehrungen, wenngleich nur unvollständig, aber dennoch immer nach den Regeln der Akkordverbindungen benutzt, wie dies die nachstehenden Beispiele näher beleuchten und verständlich machen sollen.

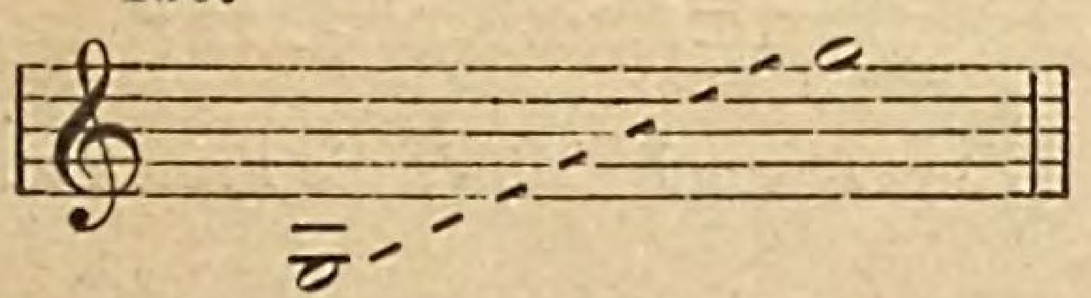
Zunächst wollen wir uns aber über den Tonumfang der Kinderstimmen orientieren. Kinderlieder sollten folgenden Umfang nie überschreiten:

129.



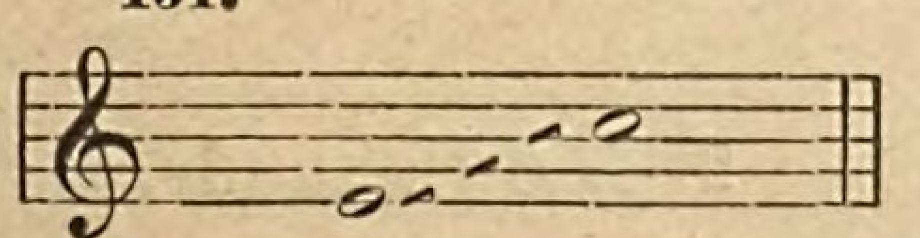
Für ältere Schulkinder ist der Tonumfang schon grösser:

130.



Die erste Stimme bei kleinen Kindern, eine Art Sopranstimme, klingt am besten in folgender Tonlage:

131.



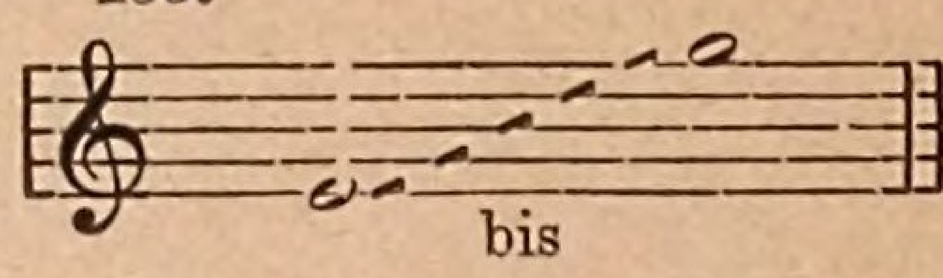
Die zweite Stimme, eine Art Mezzosopranstimme, am besten in folgender Tonlage:

132.



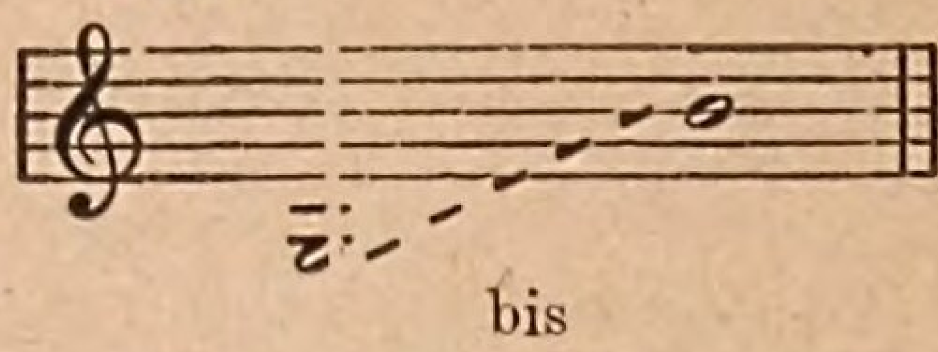
Bei älteren Kindern geht die erste Stimme ohne grosse Anstrengung von:

133.



und die zweite Stimme von:

134.



Wir wollen jetzt die Verwendung der Intervalle bei der Komposition des zweistimmigen Liedes näher ins Auge fassen.

1. Das Unisono oder der Einklang.

Das Unisono wird am häufigsten am Schlusse und am Anfang, manchmal auch in der Mitte beim Abschluss einer Periode oder beim Beginn des Schlusssatzes angewandt. Bestimmte Regeln lassen sich darüber nicht aufstellen, es hängt alles vom Geschmack des Komponisten ab.

135. Freundschaft und Zufriedenheit. K. Spazier.

Munter.

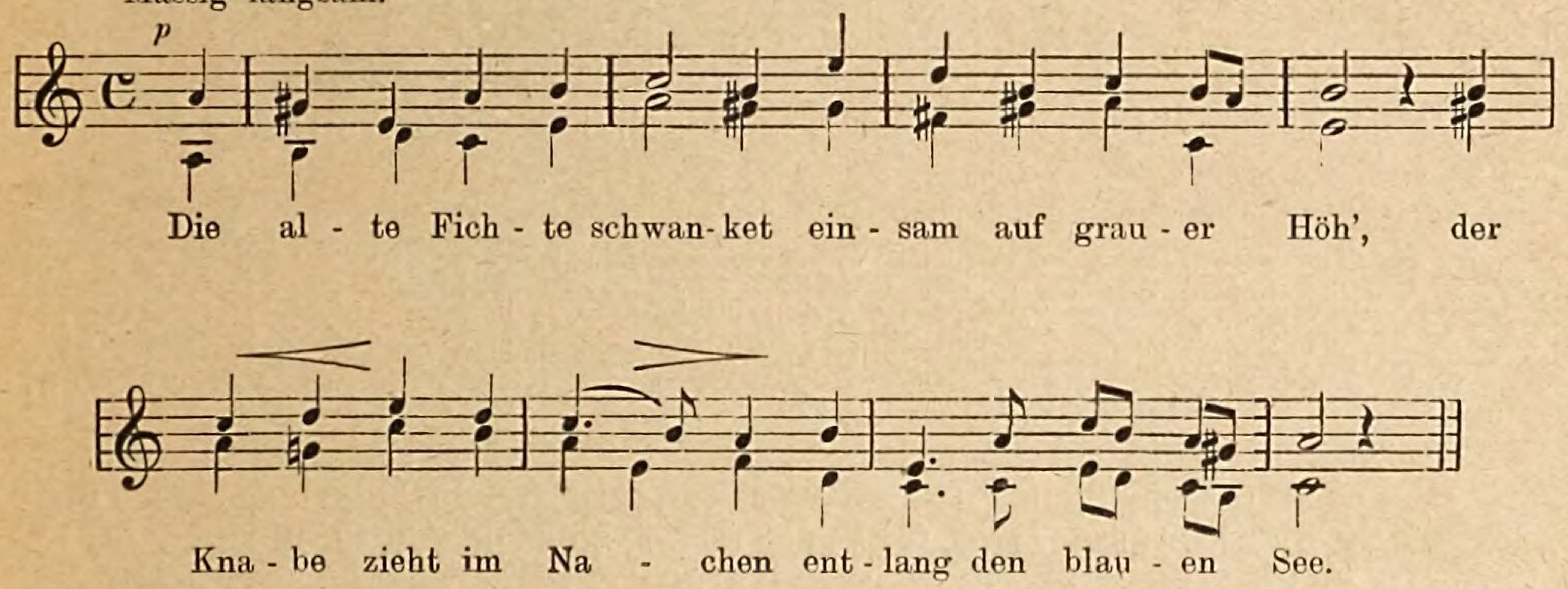


2. Die Sekunde.

Die Sekunde, als Dissonanz, wird gewöhnlich nur im Vorübergehen berührt, wie z. B. im achten Takt des vorstehenden und im zweiten Takte des nachstehenden Liedes:

136. Der Fichtenbaum. Volksweise.

Mässig langsam.



3. Die Terz.

Die Terzenfolgen sind äusserst harmonisch wohlklingend, obgleich deren zu häufige Anwendung ermüdend wirkt.

137. Sehnsucht nach dem Frühling. v. Fallersleben.

Mässig langsam.



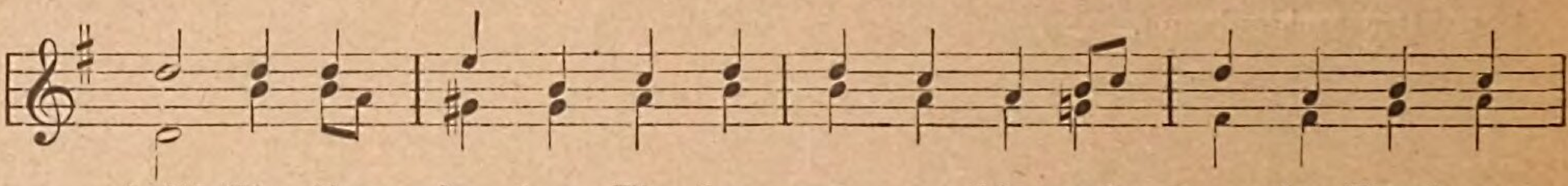
4. Die Quarte.

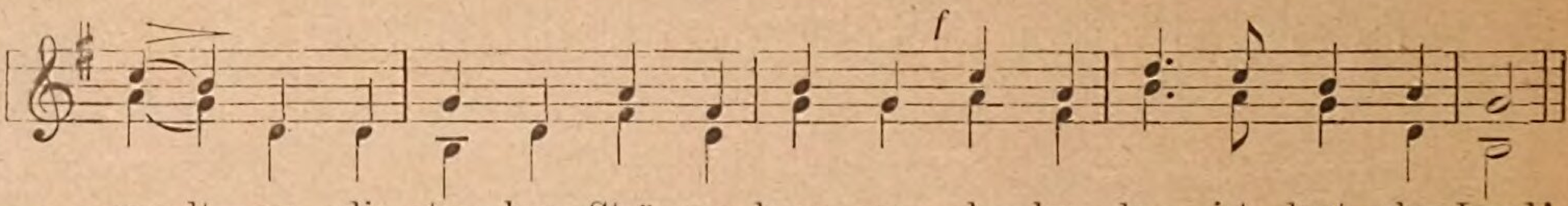
Dieses Intervall wird meistens als Durchgangsnote benutzt, wie z. B. in folgendem Lied:

138. Frühlingsgruss an das Vaterland. B. Klein.

Mässig geschwind.

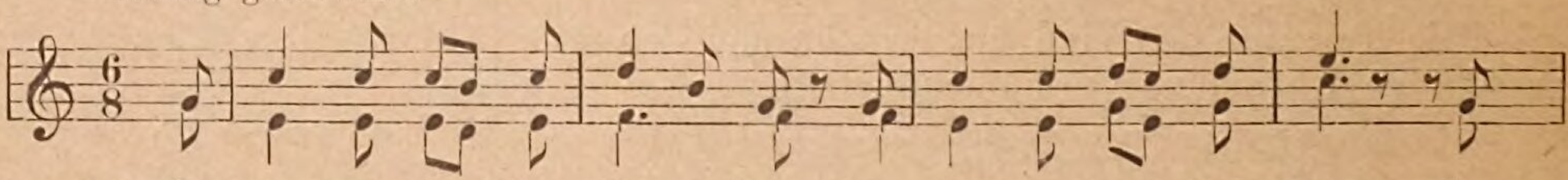






Die im vorstehenden Lied (No. 138) enthaltenen Quarten sind reine Quarten; die übermässige Quarte findet sich ebenfalls hie und da angewandt; z. B.

139. Ermunterung zum Gesang. Schmidt.
Mässig geschwind.

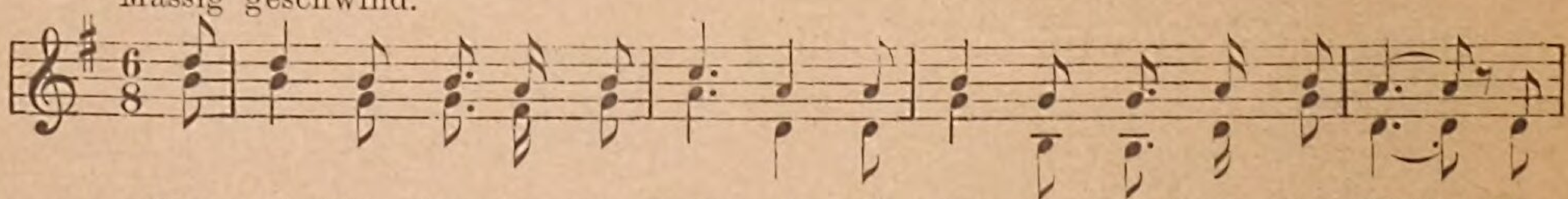


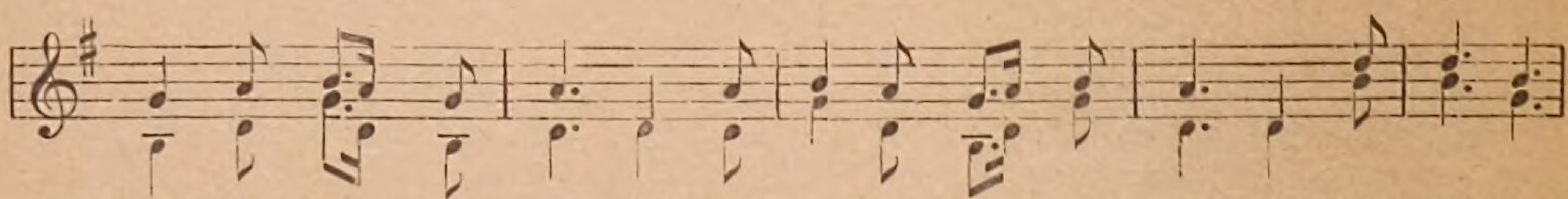


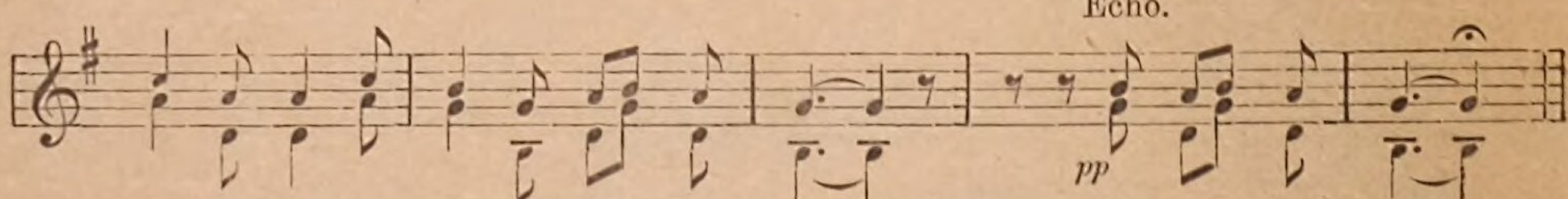
5. Die Quinte.

Wie wir schon aus den vorstehenden Liedern gesehen haben, so spielt die reine Quinte eine Hauptrolle im zweistimmigen Satz; hauptsächlich von guter Wirkung sind diese reinen Quinten in Stücken, wo sie den sogenannten Waldhornsatz (Hornquinten) nachahmen, wie im folgenden Liede:

140. Jägerlied. Naegeli.
Mässig geschwind.







Die verminderte Quinte kommt seltener zum Vorschein und dann gewöhnlich nur vor einem Halb- oder Ganzschluss.

141. Morgengebet. Kuhn.

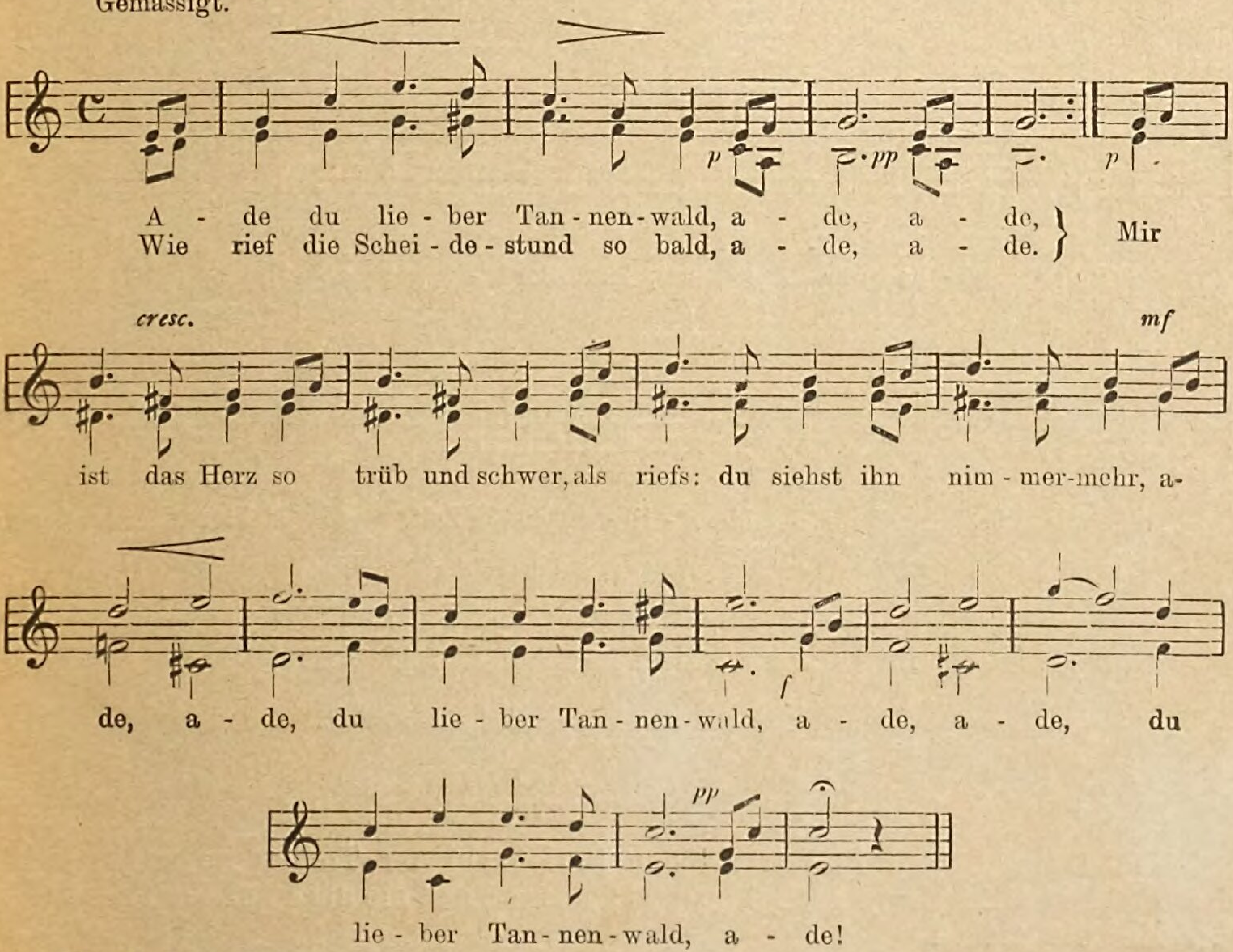
Adagio.



Die übermässige Quinte wird selten und nur als Durchgangsnote verwendet, wie z. B. im elften Takt des nachfolgenden Liedes.

142. Abschied vom Walde. Essei

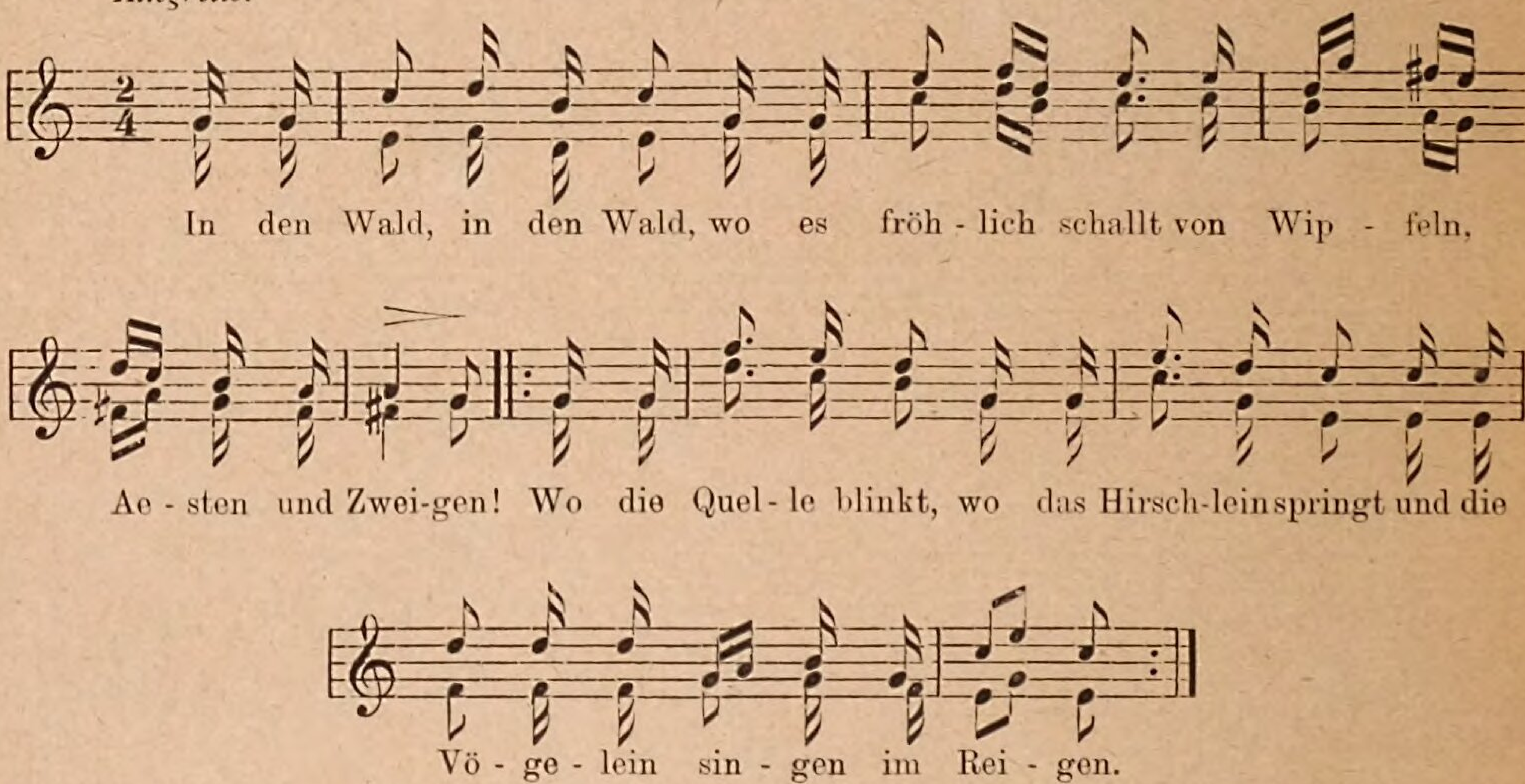
Gemässigt.



6. Die Sexte.

Die Sexte ist bekanntlich eine umgekehrte Terz, darum ist die Verwendung dieses Intervalles im zweistimmigen Satz ebenso unentbehrlich wie die Terz und wie diese von schöner harmonischer Wirkung.

143. Waldlust. Volksweise.
Allegretto.



7. Die Septime.

Die Septime ist eine umgekehrte Sekunde, demnach eine Dissonanz, die als Uebergangsnote von vortrefflicher Wirkung ist (s. auch Beispiel 141, Takt 4).

144. Wanderschaft. Volksweise.
Munter.



8. Die Oktave.

Die Oktave wird in den meisten Fällen auf der Tonika im ersten oder letzten Takt eines Musikstückes benutzt; ebenso kann sie auch zur Verdoppelung der Melodie dienen.

145. Mailied. Hauptmann.



Intervalle, welche die Grenze der Oktave überschreiten, können ausnahmsweise verwendet werden, wie das aus den Beispielen 139 und 142 ersichtlich ist. Die None und Dezime sind nichts anderes als in der Oktave verdoppelte Sekunde und Terz. Im allgemeinen gilt als Regel, dass sich die beiden Stimmen nicht zu weit von einander entfernen, da dies den Zusammenklang beeinträchtigt.

5. Aufgabe.

Nach den gegebenen Beispielen versuche sich der Schüler getrost im Komponieren von zweistimmigen kleinen Liedern, welche er so wohlklingend als möglich setzen soll. Dabei beachte er, dass alle, für die Singstimme schwierig oder gar unausführbaren Intervallenschritte, die ihm aus der Allgemeinen Musiklehre noch bekannt sein müssen, sorgfältig vermieden werden.

Zehntes Kapitel.

Instrumental-Duette ohne Begleitung.

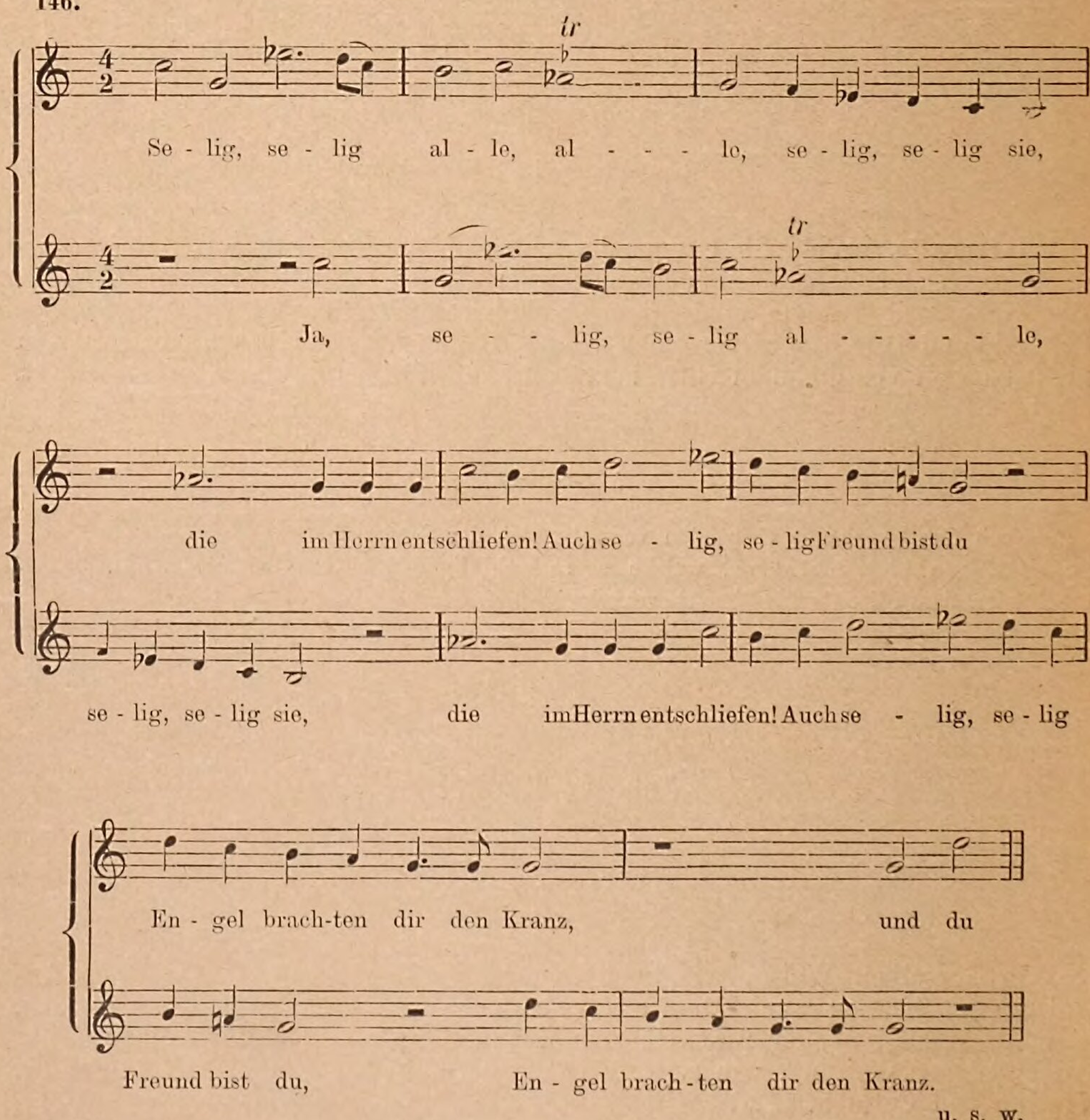
In derselben Weise, wie nach den im vorigen Kapitel enthaltenen Anweisungen, können auch Duette für beliebige Instrumente gesetzt werden, z. B. für 2 Flöten oder 2 Klarinetten, 2 Violinen; oder auch für 2 Instrumente verschiedener Gattung, wie z. B. Flöte und Klarinette, Klarinette und Fagott, Violine und Cello u. s. w.

Da aber der Tonumfang und die technischen Ausführungsmittel der Instrumente eine grössere Reichhaltigkeit als die der menschlichen Stimmen bieten, so ist es selbstverständlich, dass hier der zweistimmige Satz nicht nur eine grössere Freiheit und Mannigfaltigkeit erlaubt, sondern diese sogar geboten ist, um der Monotonie auszuweichen. Die Streichinstrumente können auch durch die leicht ausführbaren Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffe zur Abwechselung vollständige Akkorde bringen, wodurch der zweistimmige Satz noch mehr Reiz erhält. (siehe Beispiel 148.)

Alles, was wir im achten Kapitel über die Begleitungsformen gesagt haben, lässt sich hier zur Anwendung bringen, wobei natürlich der Charakter und Umfang der Instrumente, (hierüber bringt Prof. H. Kling's „Populäre Instrumentationslehre“ gründliche Belehrung), für die man zu schreiben beabsichtigt, in Betracht zu ziehen ist.

Das Kreuzen der Stimmen (zweite Stimme über die erste) ist für die Instrumente ebenfalls gebräuchlicher und wohl auch effektvoller, als für Singstimmen, obwohl es auch bei letzteren nicht ganz zu umgehen ist und besonders bei Kanon's und imitationsartigen Sätzen guten Effekt macht; wie z. B. im folgenden Kanon für 2 Stimmen von Mozart:

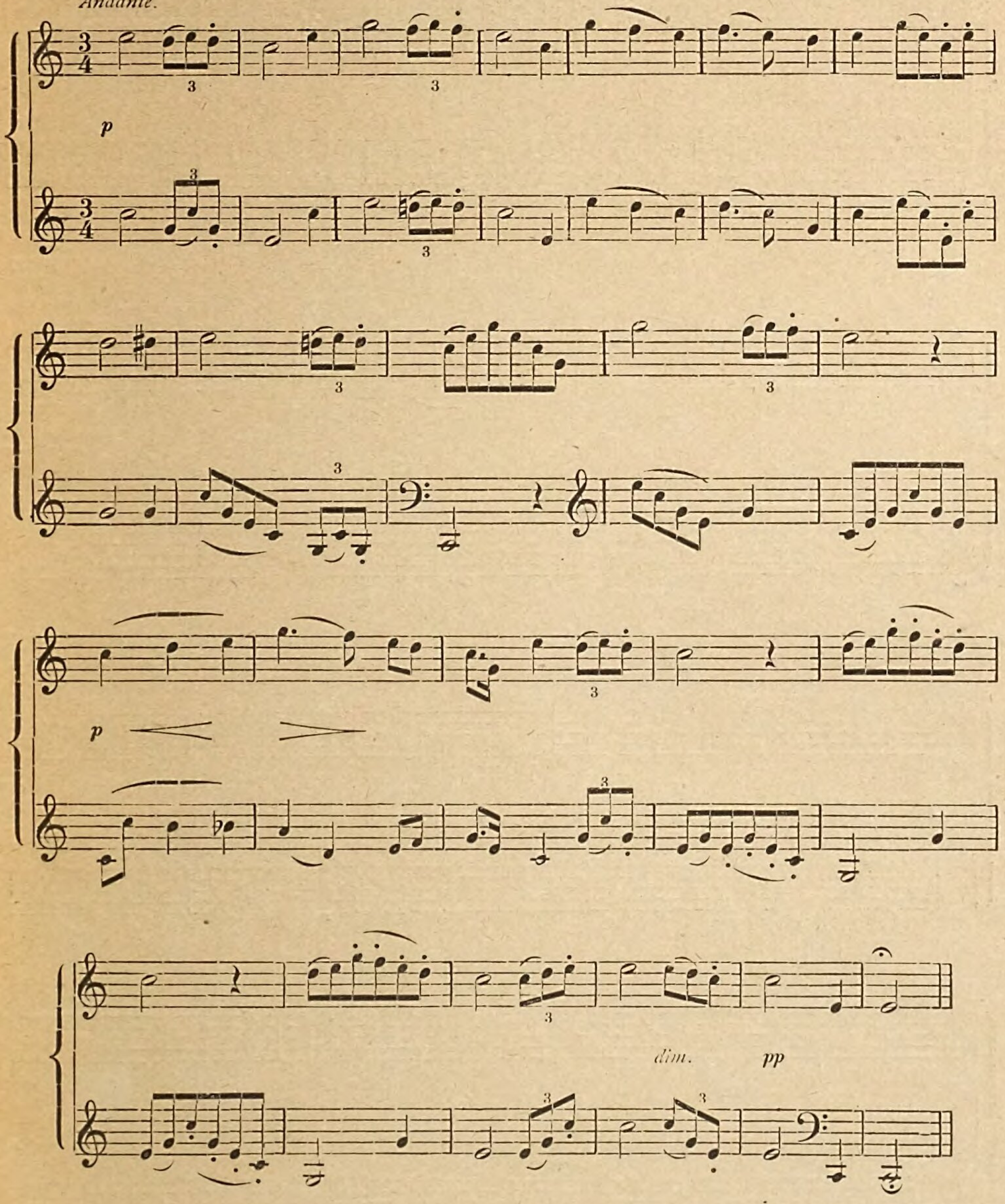
146.



Wir lassen hier noch Bruchstücke eines Horn- und eines Violinduettes folgen, um zu zeigen, in welcher Weise diese Gattung behandelt wird. Zum eingehenderen Studium möge der Schüler die vorhandenen Kammermusik-, sowie Studien- und Vortragswerke, die auf leichte Art jedem zugänglich sind, durchsehen.

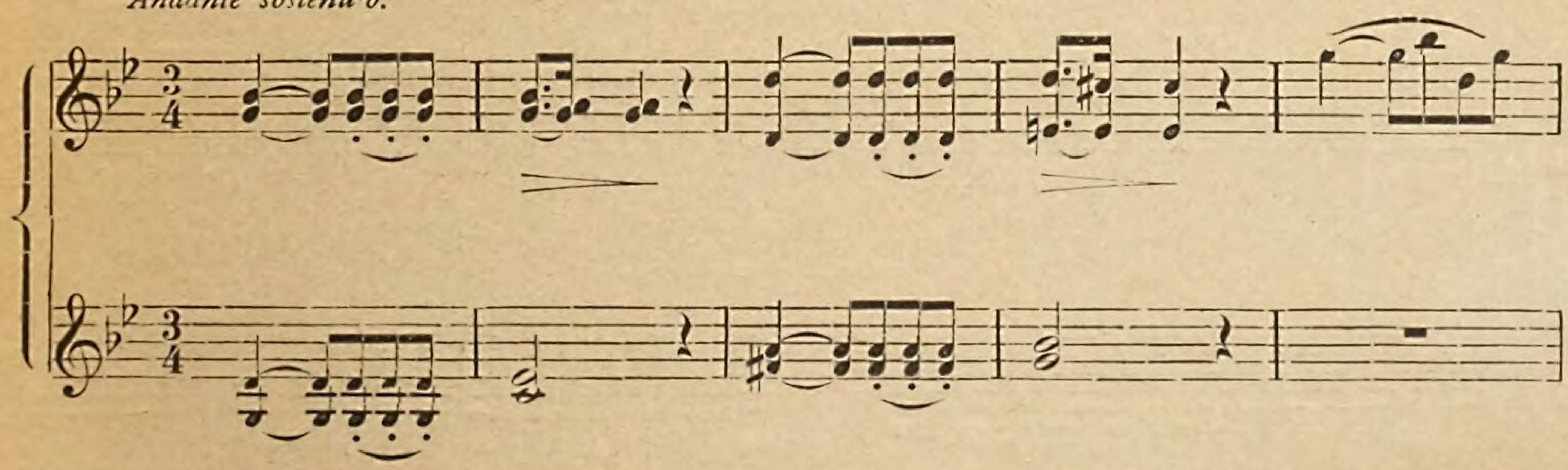
147. Duett für 2 Waldhörner. H. Kling.

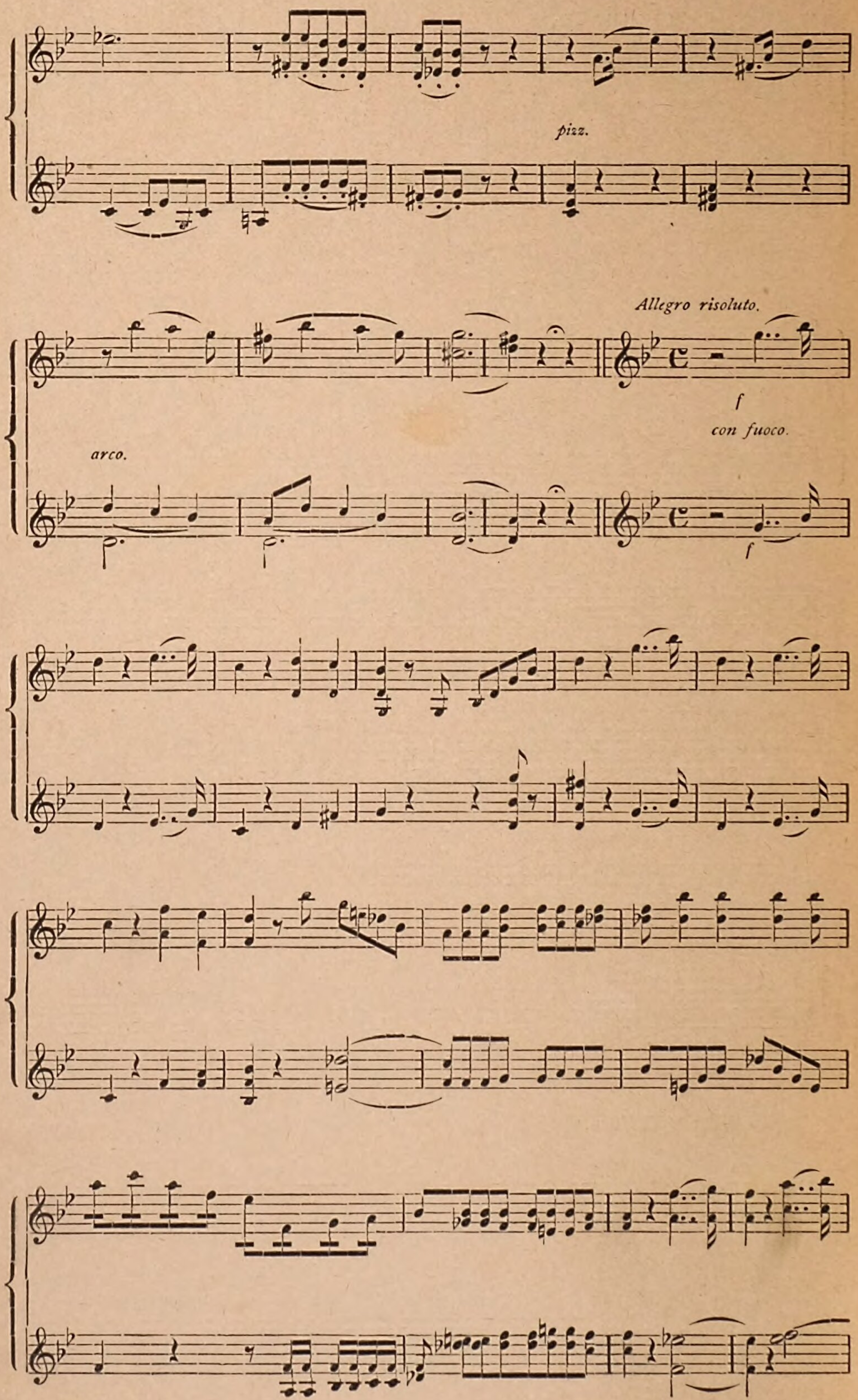
Andante.



148. Duett für 2 Violinen. Ch. Dancla.

Andante sostenuto.




pizz.
Allegro risoluto.
arco.
f
con fuoco.
f



6. Aufgabe.

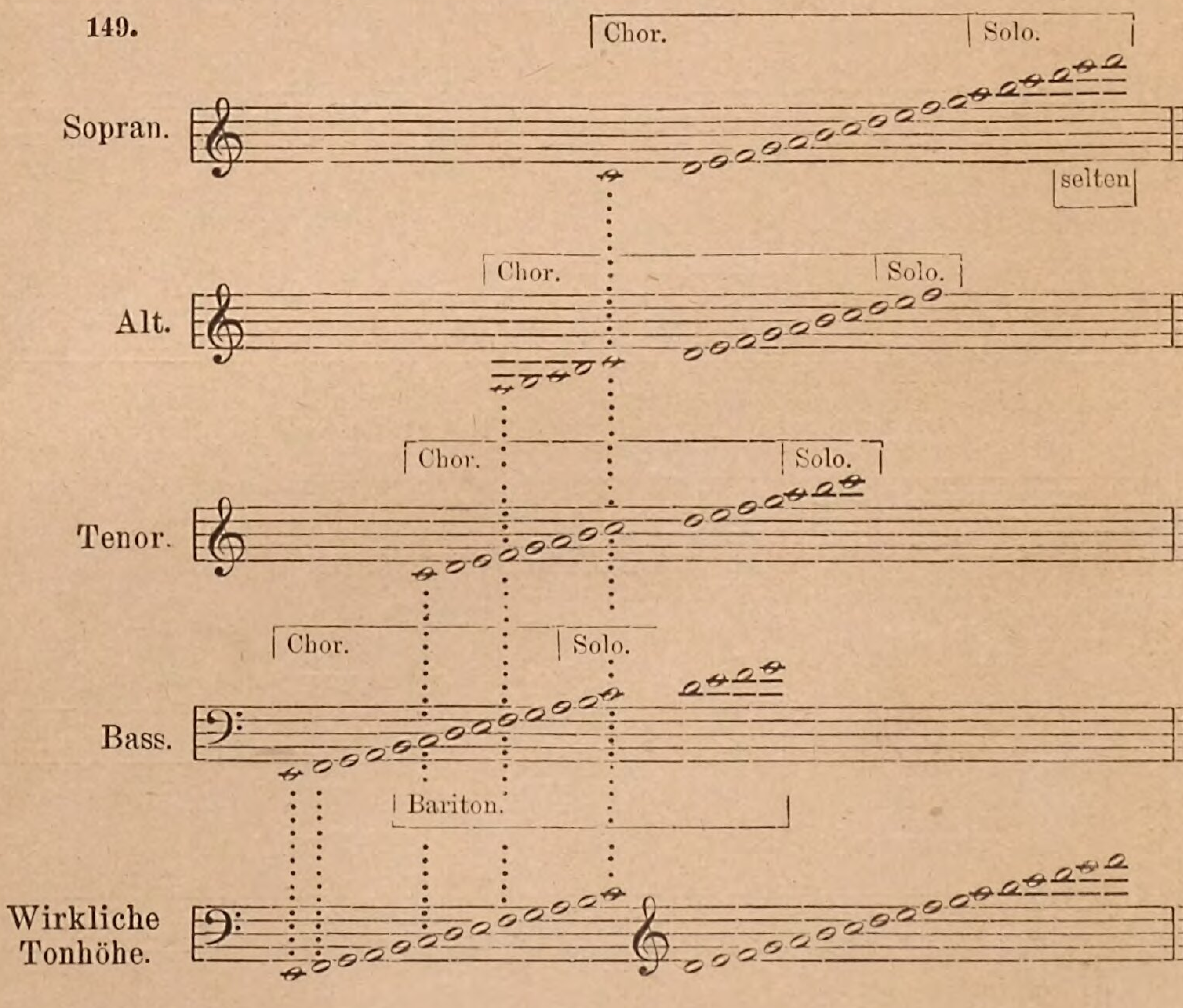
Der Schüler versuche, leichte gefällige Duette für Streich- oder Blasinstrumente zu setzen. Am vorteilhaftesten für jetzige und fernere Arbeiten ist es, wenn er diese von sachverständigen Musikern durchspielen lässt, und ihre Ratschläge für etwaige Verbesserungen entgegen nimmt.

Elftes Kapitel.

Gesangsduette mit Begleitung.

Im neunten Kapitel haben wir nur die Kinderstimmen berücksichtigt, jetzt wollen wir den Tonumfang der Stimmen erwachsener Personen kennen lernen. Die Frauenstimmen werden eingeteilt in Sopran, Mezzo-Sopran, Alt und Contr'altstimmen; die Männerstimmen in Tenor, Bariton und Bassstimmen. Folgende Tabelle zeigt den Umfang dieser Stimmen beim Chor- und Sologesang:

149.



Die Tenorstimme wird, wie auch aus vorstehender Tabelle zu ersehen ist, stets eine Oktave höher notirt, als sie klingt.

Der Komponist muss Acht geben, ob er für 2 gleichartige Stimmen, wie z. B. Sopran und Alt, oder Tenor und Bass, oder für 2 ungleichartige Stimmen, wie z. B. Sopran und Tenor oder Alt und Bass schreibt. Der grössere Tonumfang sowie die Technik bei Solostimmen bietet natürlicherweise dem Komponisten ein weiteres Feld für die Handhabung des Tonmaterials. — Die Zahl schöner, meisterlich geschriebener Gesangsduette, besonders in Opern, ist beträchtlich.

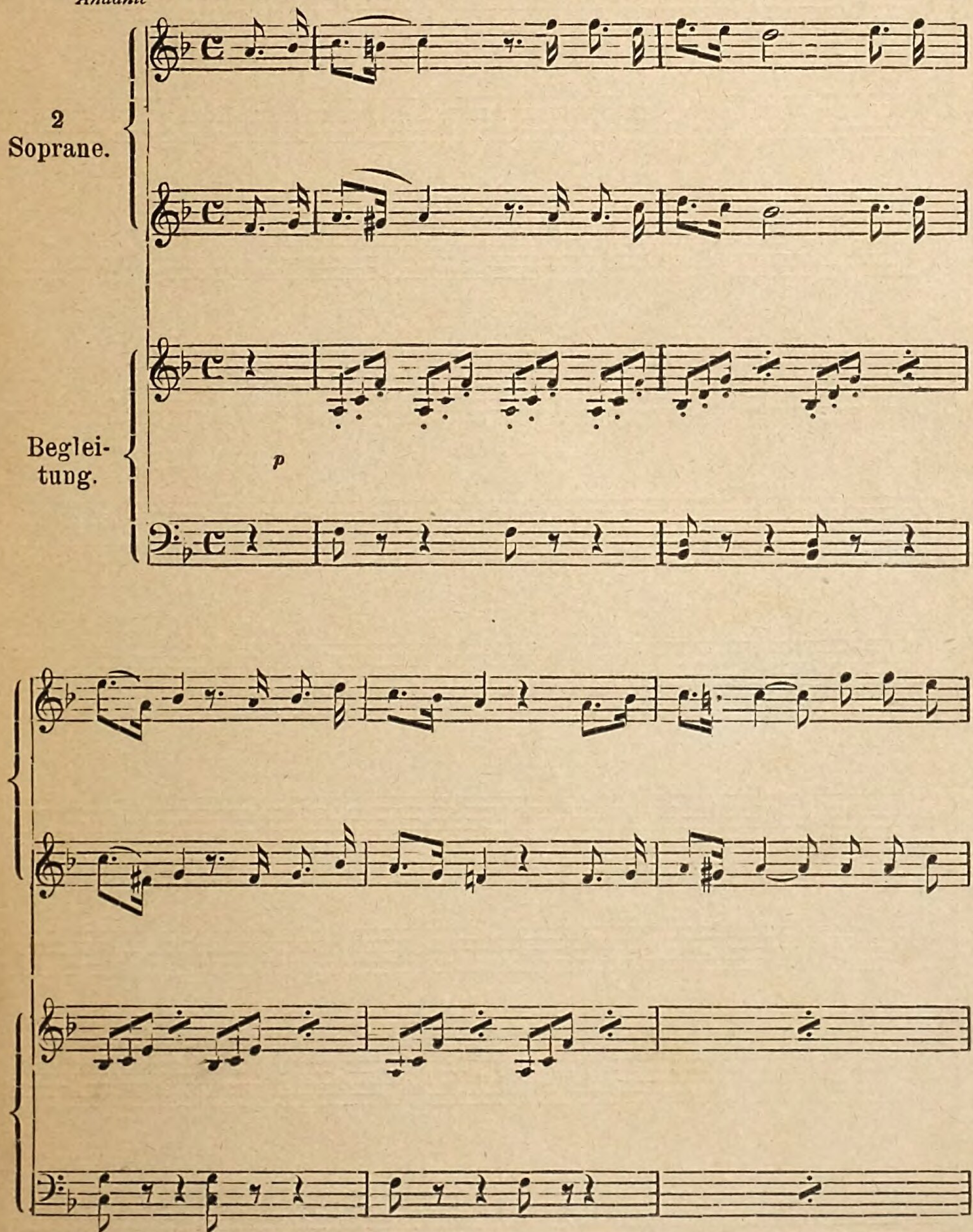
Wenngleich die moderne Schule mit Geringschätzung auf die Rossini'schen Opern schaut, so müssen wir doch gestehen, dass unter allen Komponisten,

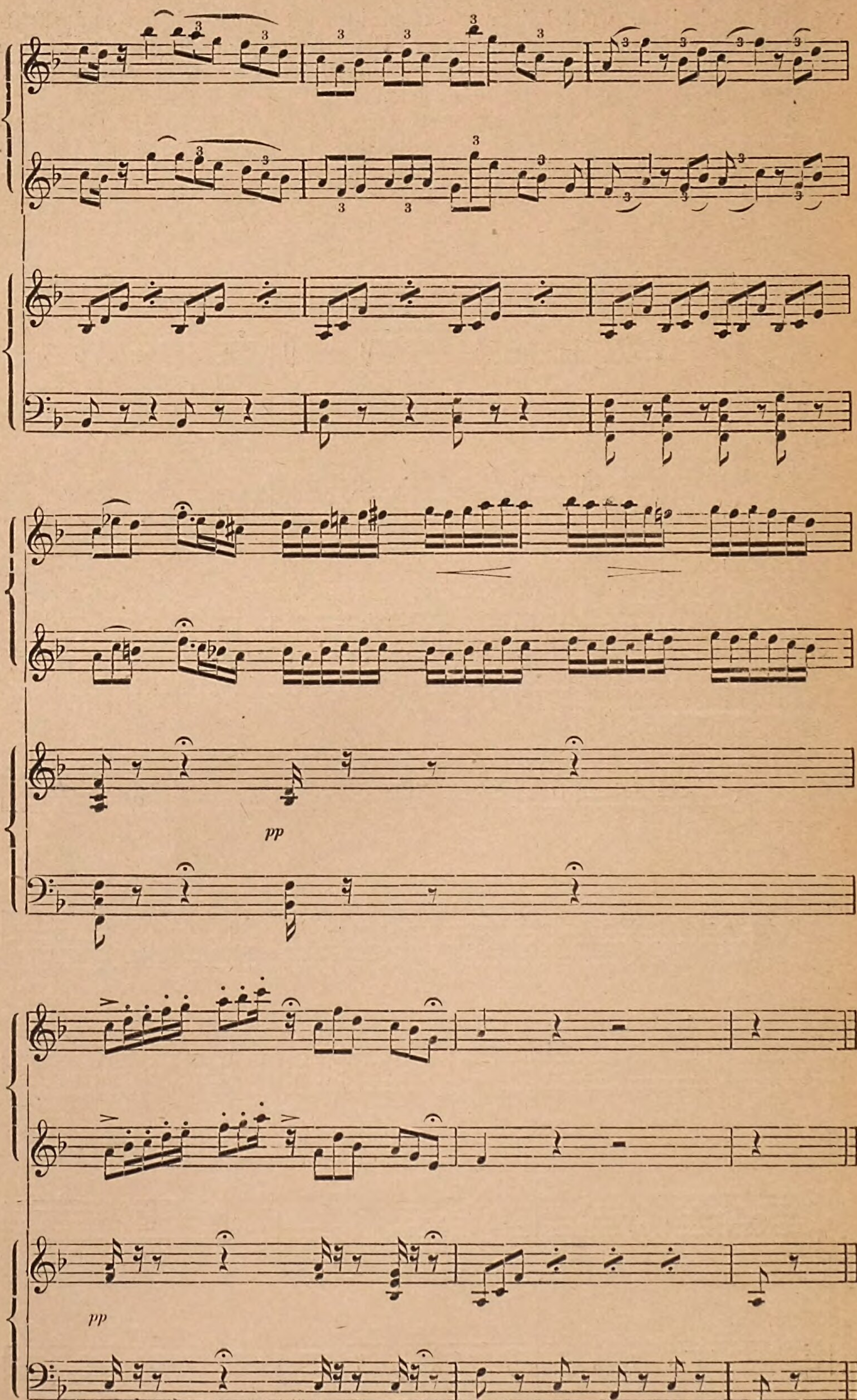
vor und nach ihm, wohl keiner die menschliche Stimme schöner und effektvoller zu behandeln gewusst hat, als er. Der Schüler möge darum den Werken dieses Meisters seine Aufmerksamkeit schenken, wenn er lernen will, wie für die Gesangsstimme kunstgemäss und effektvoll geschrieben werden muss.

Was nun die Begleitung anlangt, so erfordert diese immer eine feine, durchsichtige Behandlung, damit die Solostimmen recht zur Geltung gelangen können. Hierfür einige Musterbeispiele:

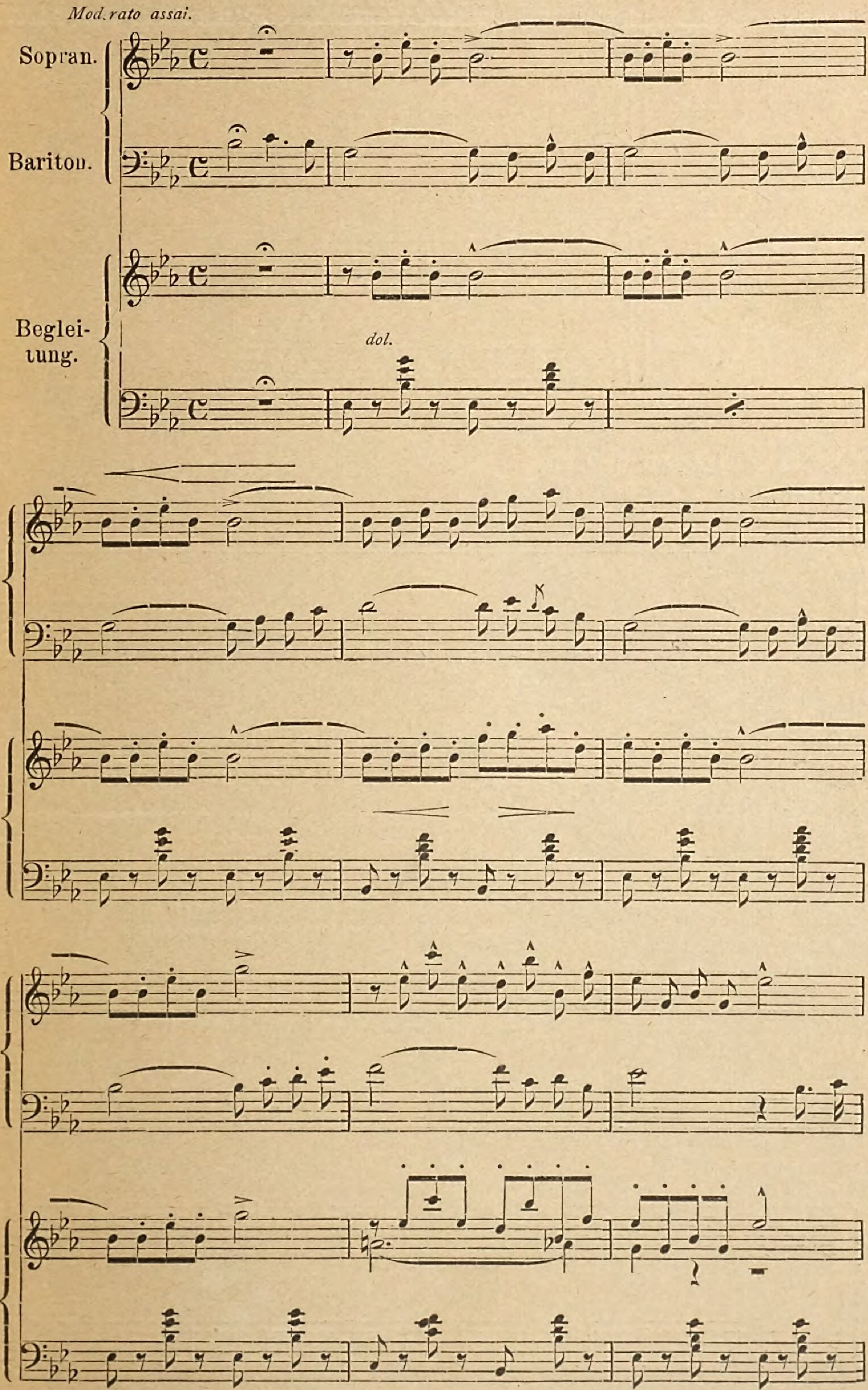
150. Duett aus „Norma“. Bellini.

Andante




pp
pp

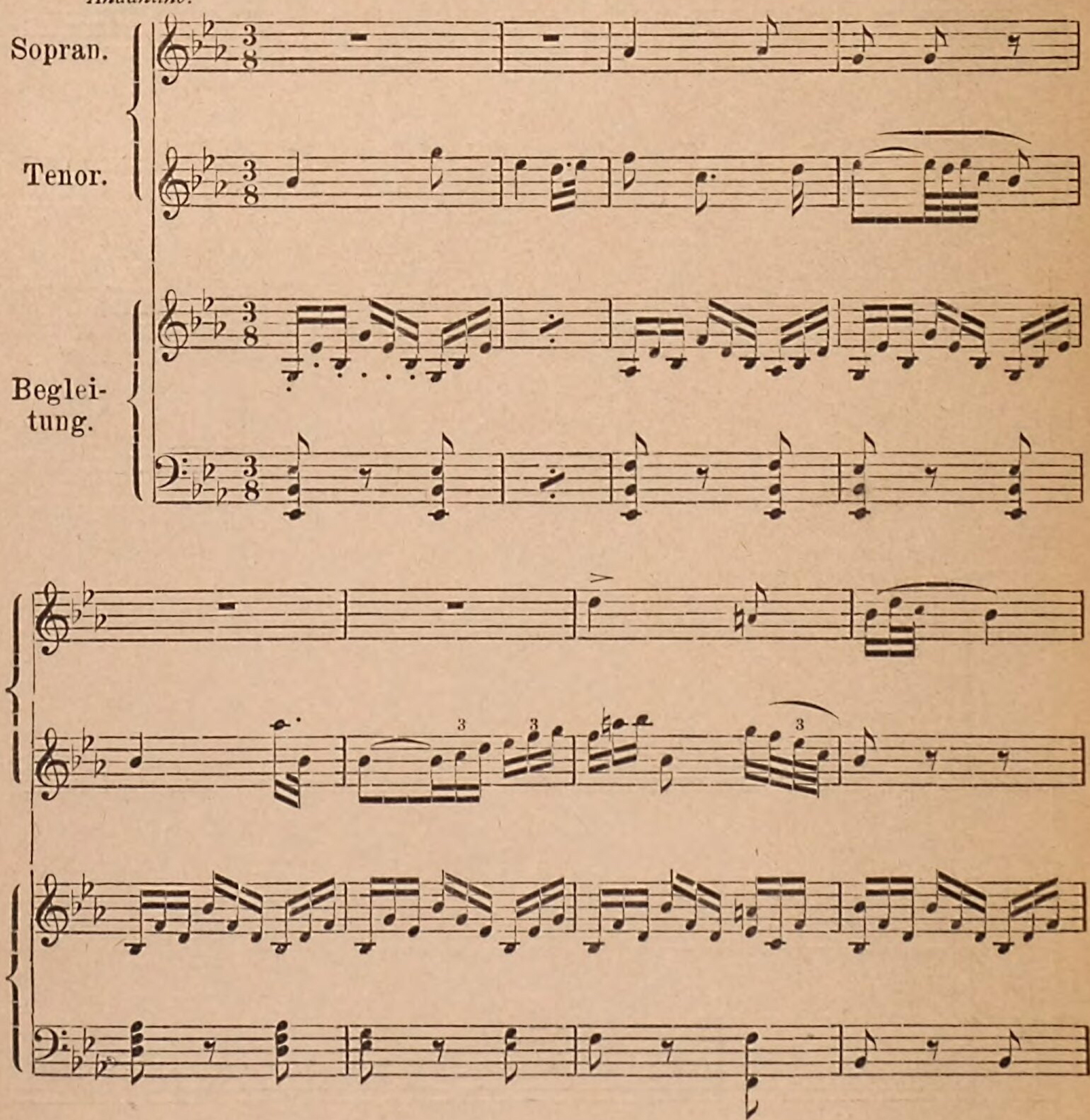
151. Duett aus „Rigoletto“. Verdi.

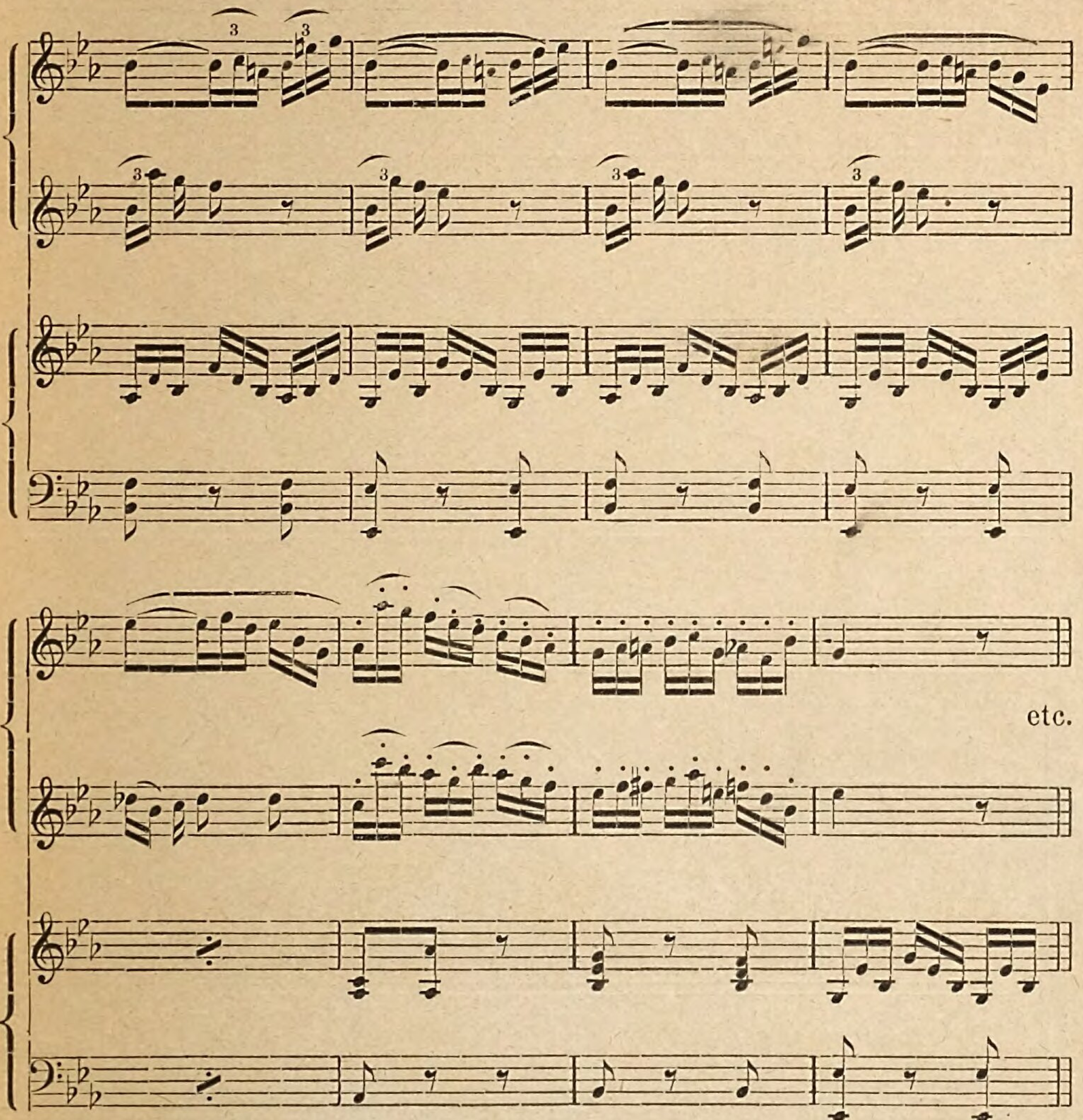




152. Duett aus „Wilhelm Tell“. Rossini.

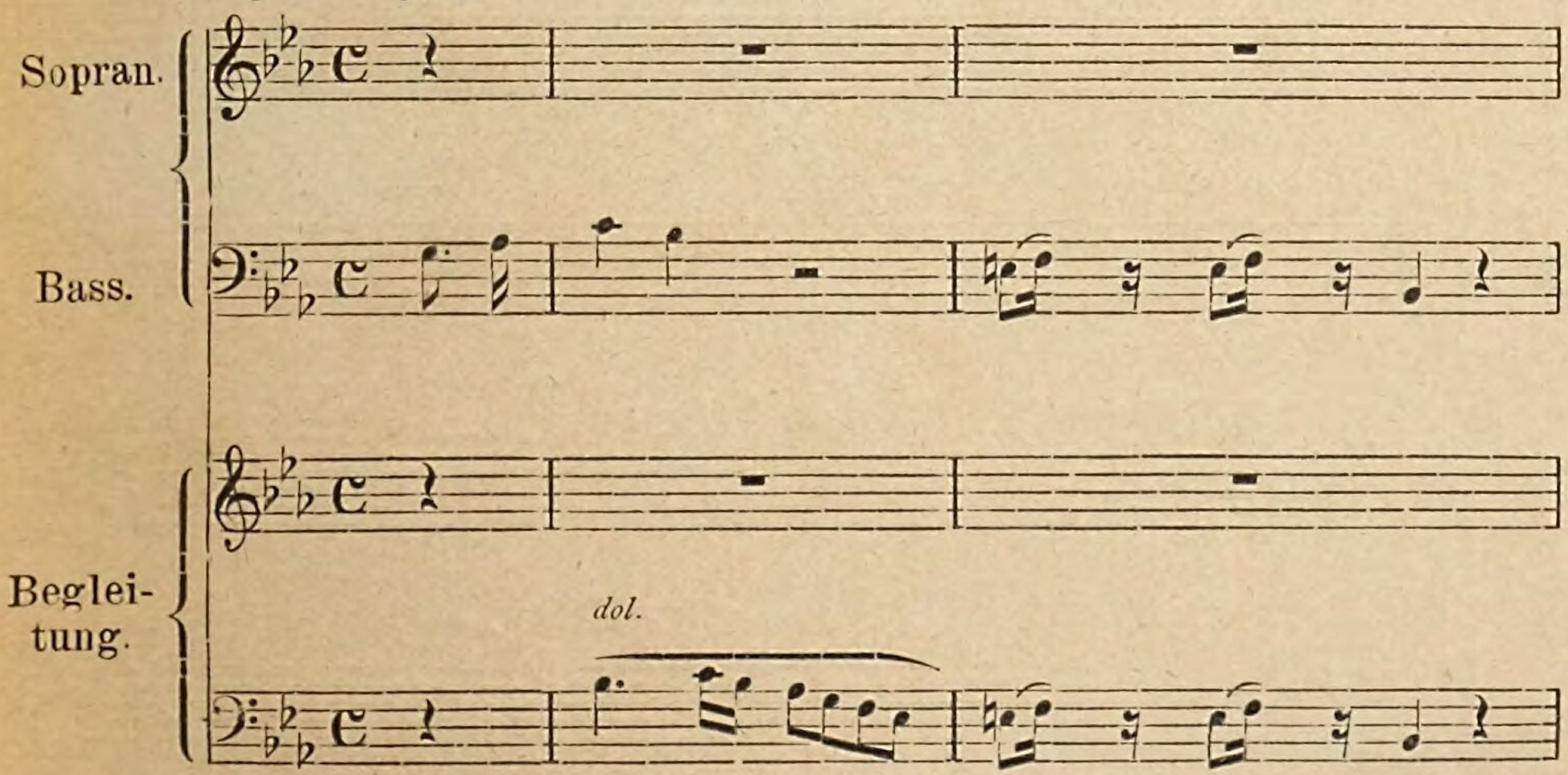
Andantino.

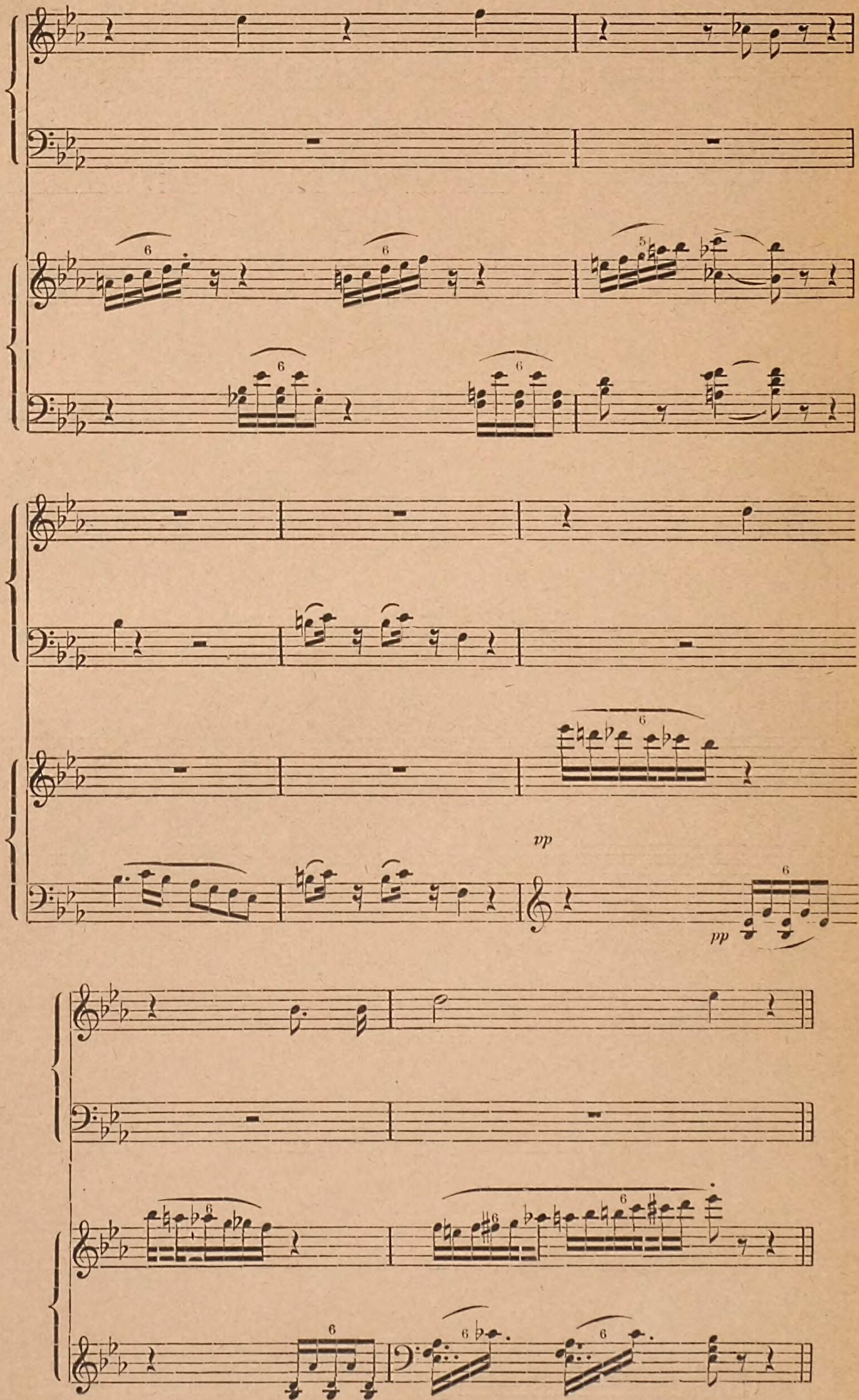




153. Duett aus „Robert der Teufel“. Meyerbeer.

Andante quasi Allegretto.





7. Aufgabe.

Zur Übung empfehlen wir die Komposition einiger leichter Gesangsduette mit entsprechendem Texte, sowie das Durchlesen vieler und guter Werke dieser Gattung.

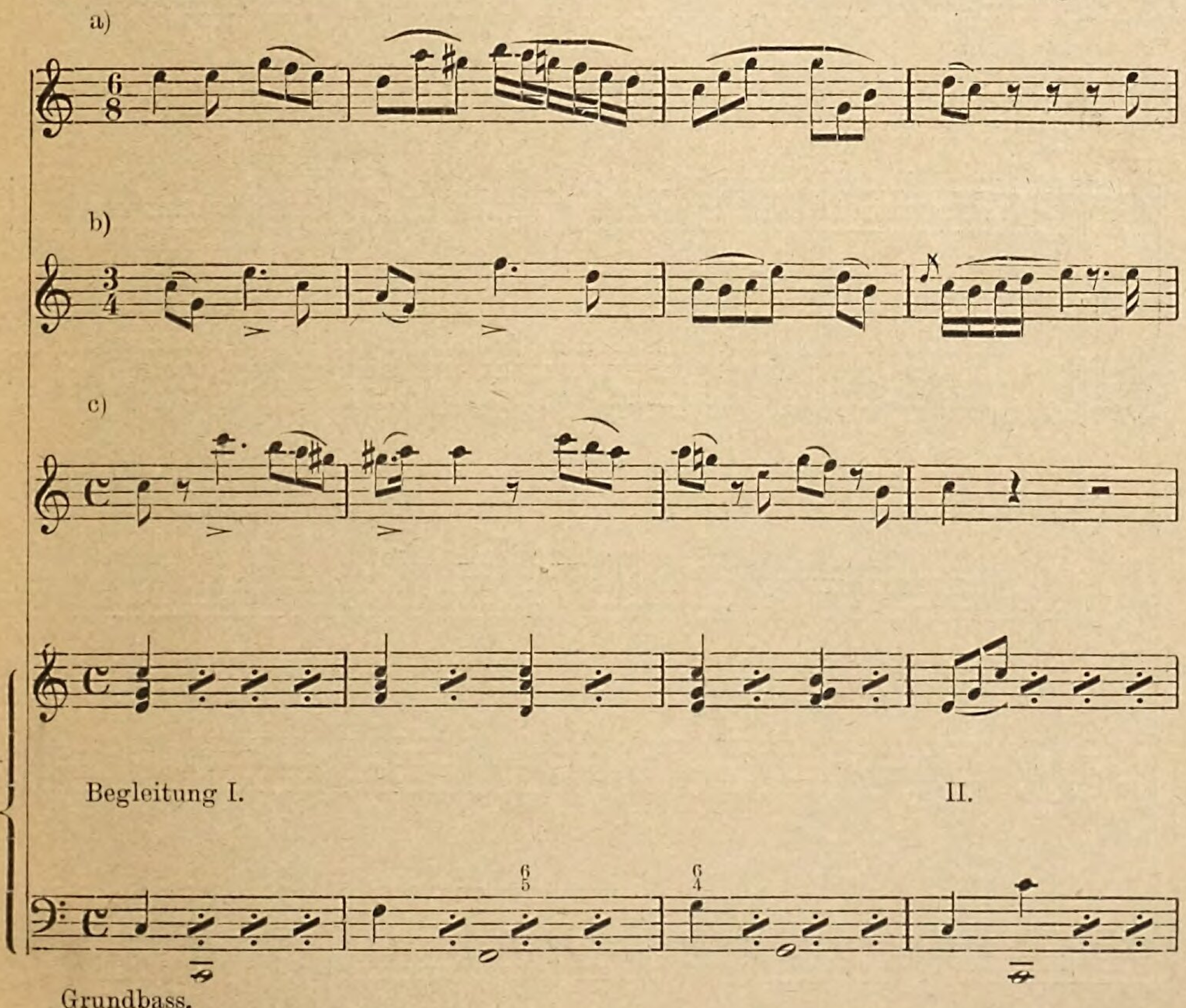
Zwölftes Kapitel.

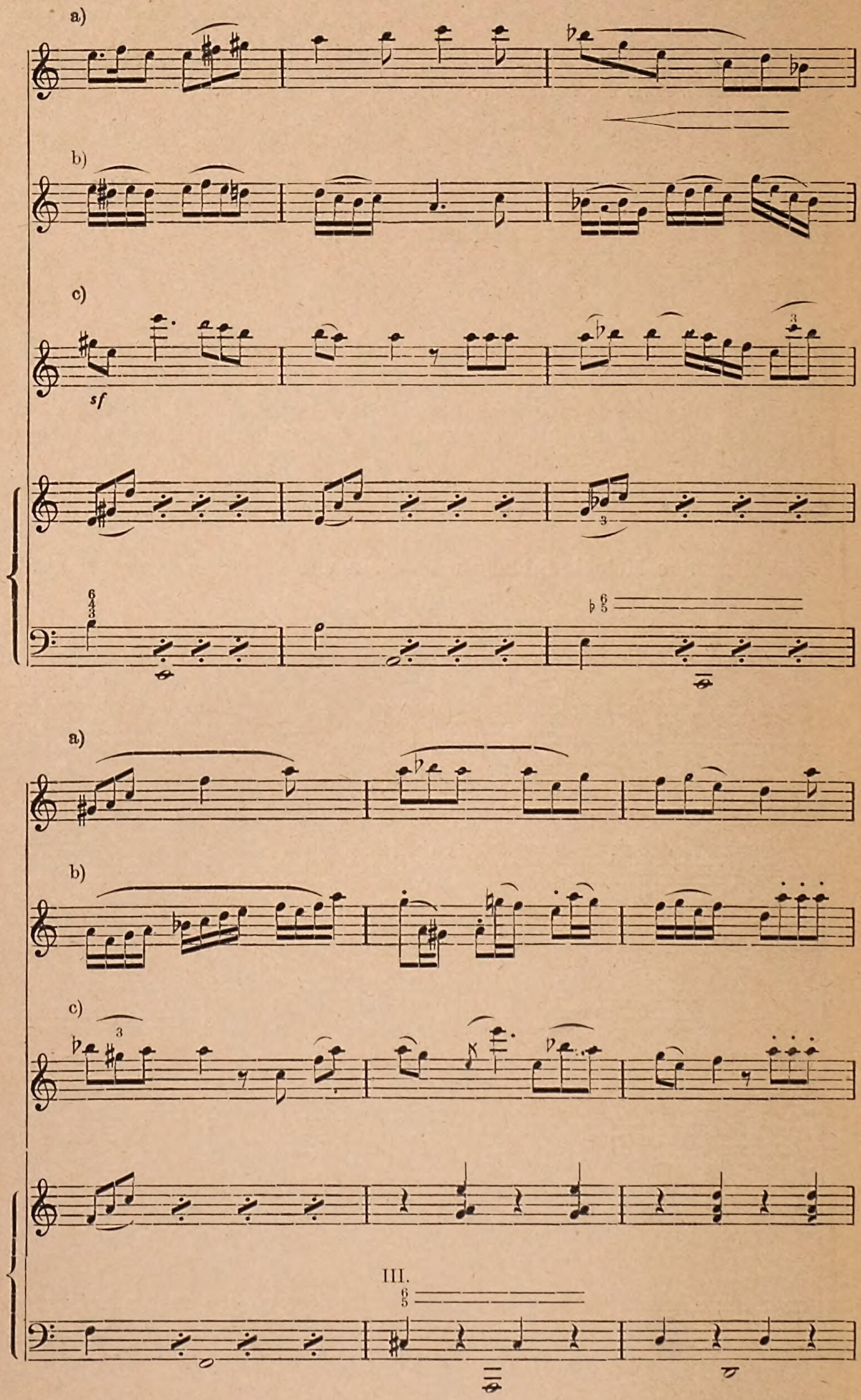
Instrumentalduette mit Begleitung.

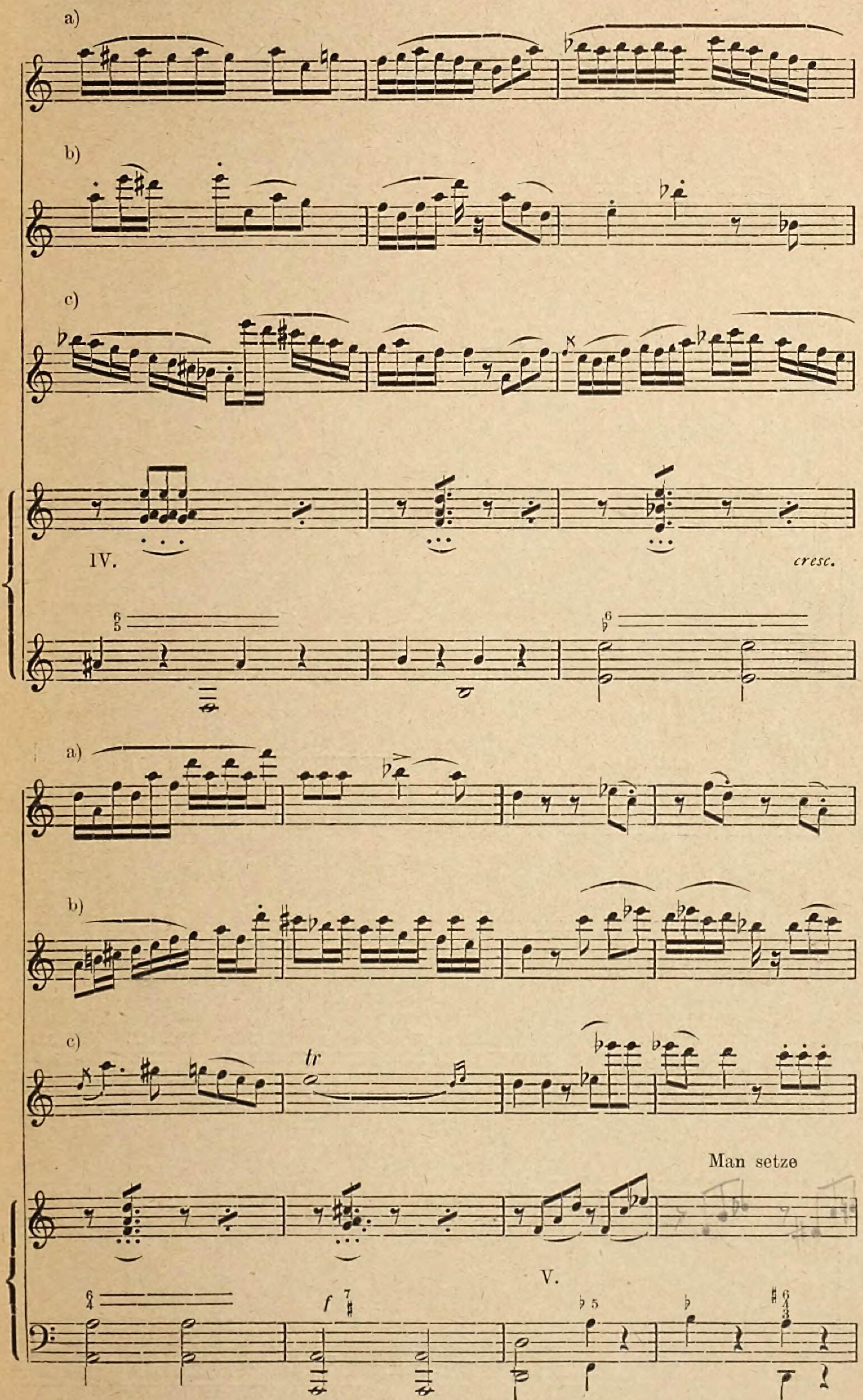
Diese Gattung ist natürlich sehr vielgestaltig, weil die Begleitung dazu ein reiches Feld für die Einbildungskraft des Komponisten bietet. Die besten Belehrungen darüber, kann der Schüler aus den unzählig vorhandenen Werken alter und neuer Meister ziehen.

Verschiedenartige Melodie-Bildungen über ein und derselben harmonischen Begleitung.

154. *Moderato.* B. Logier.

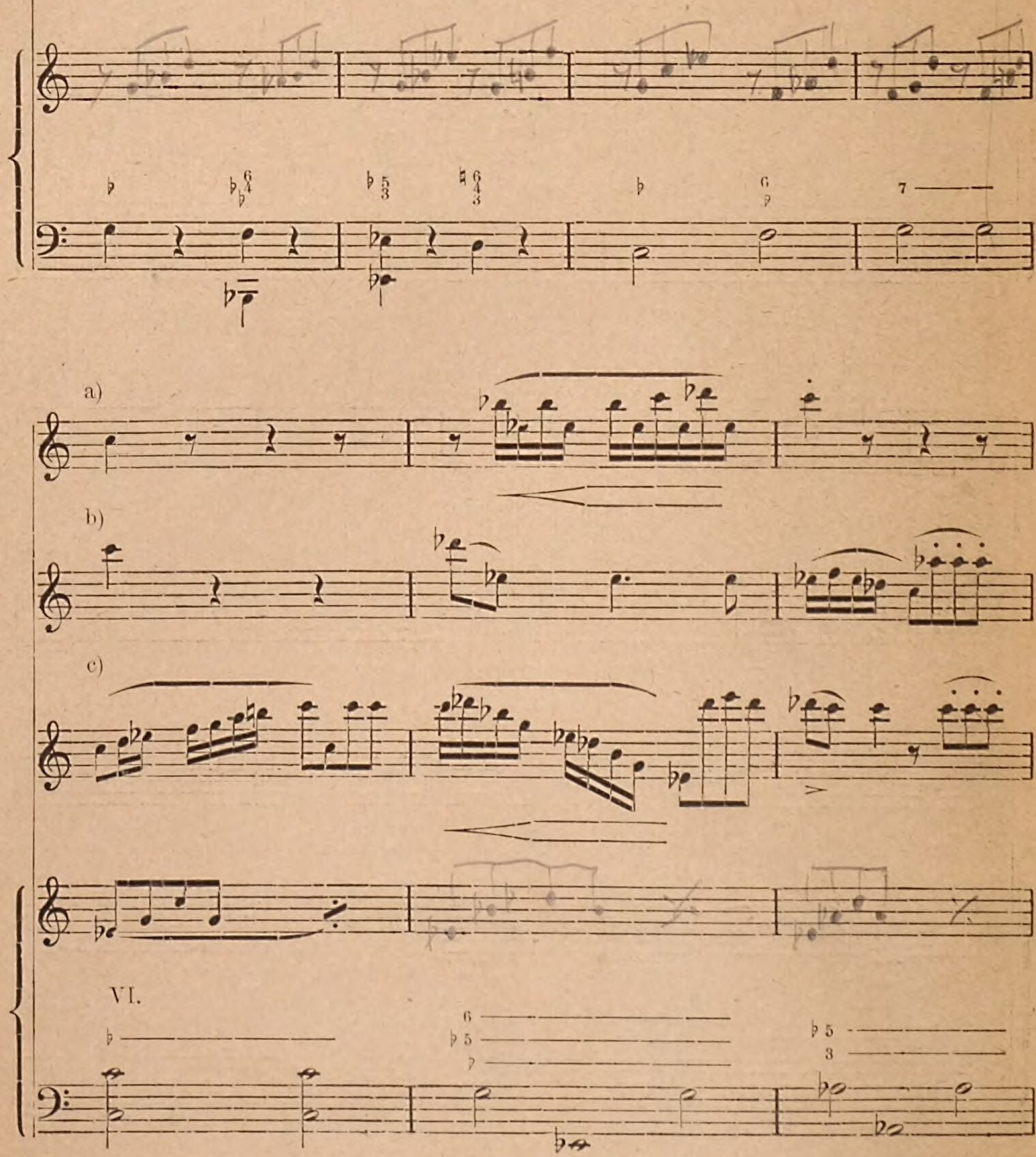


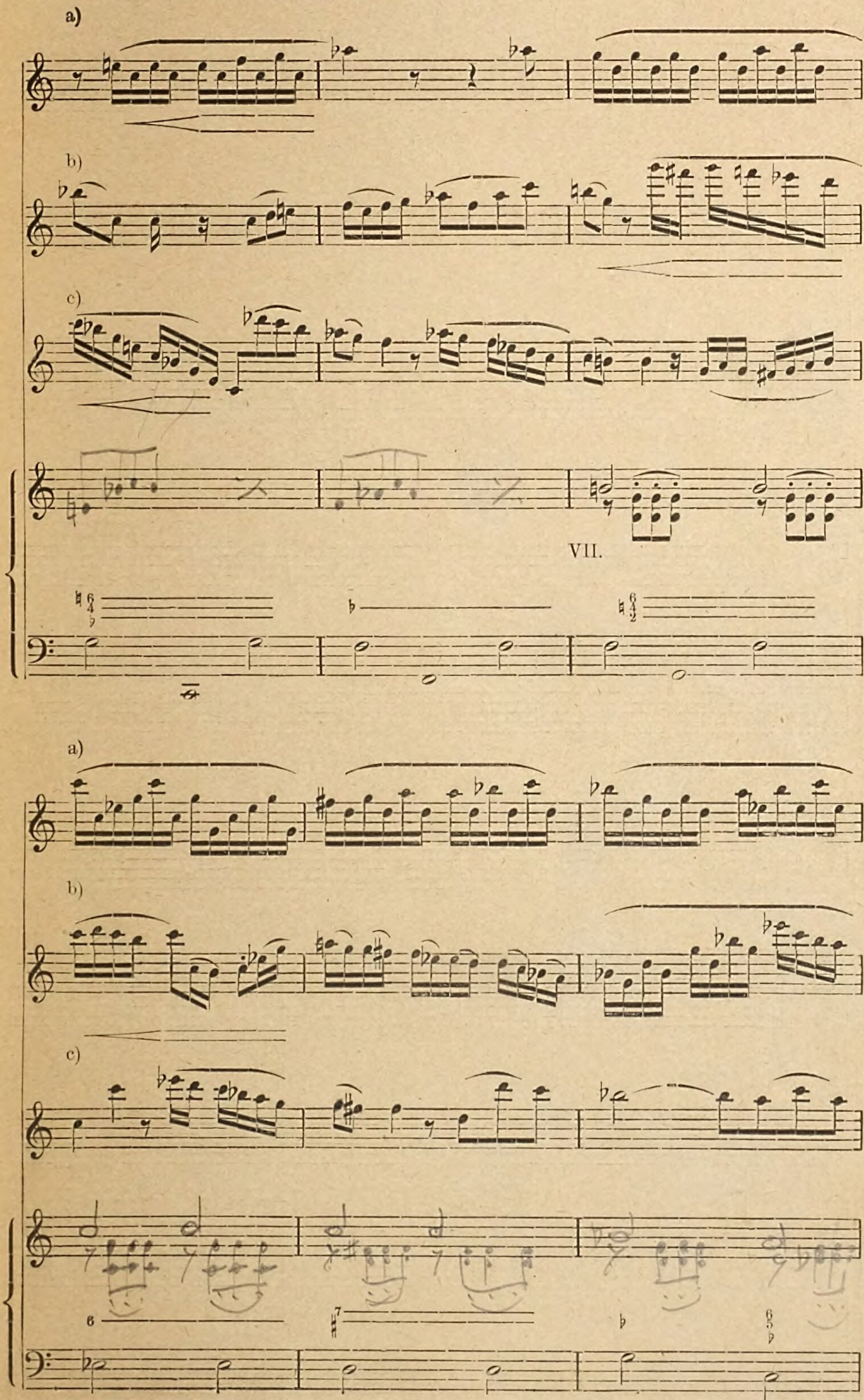

a)
b)
c)
sf
a)
b)
c)
III.

a)
b)
c)
IV.
cresc.
a)
b)
c)
tr
Man setze
V.

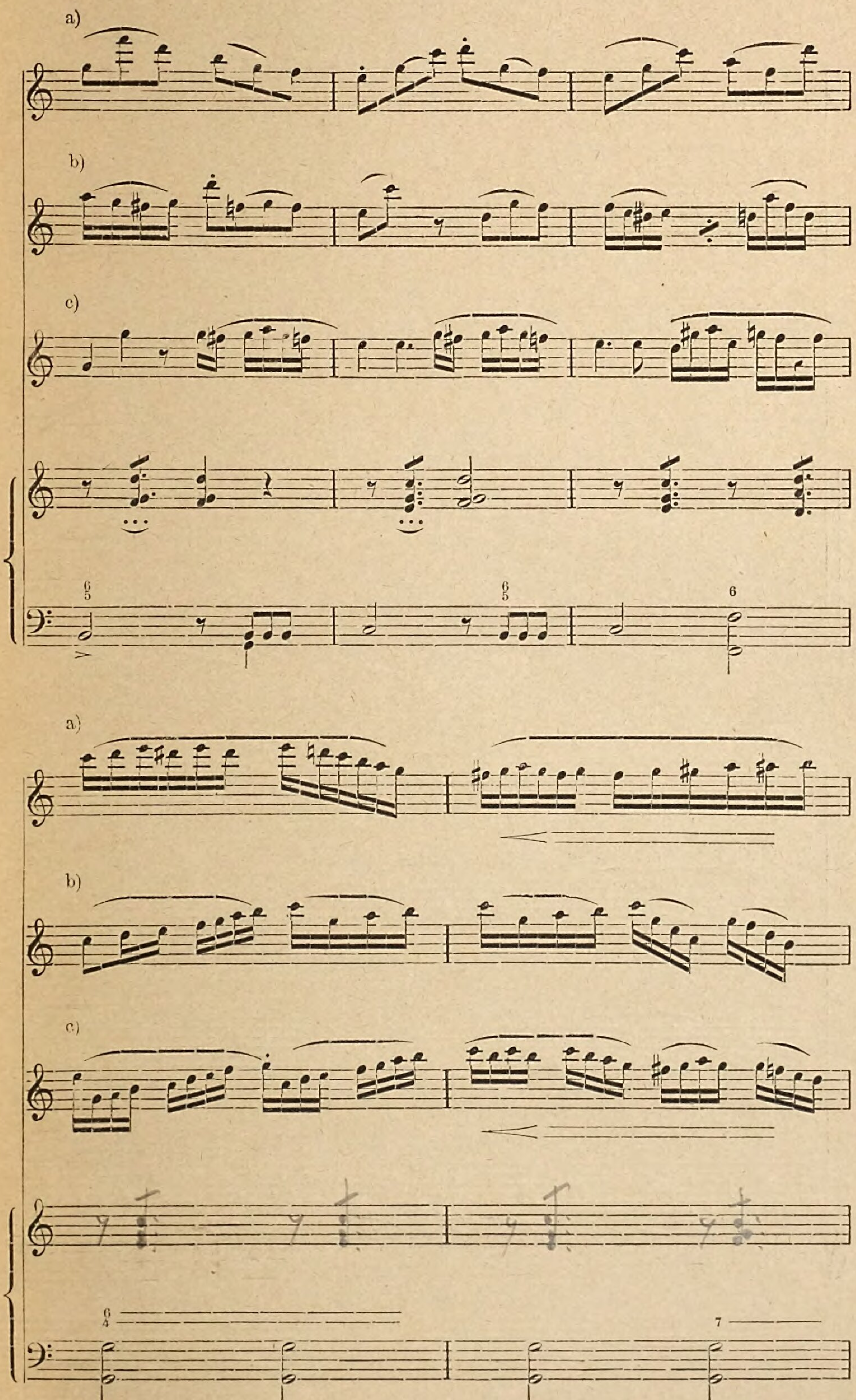


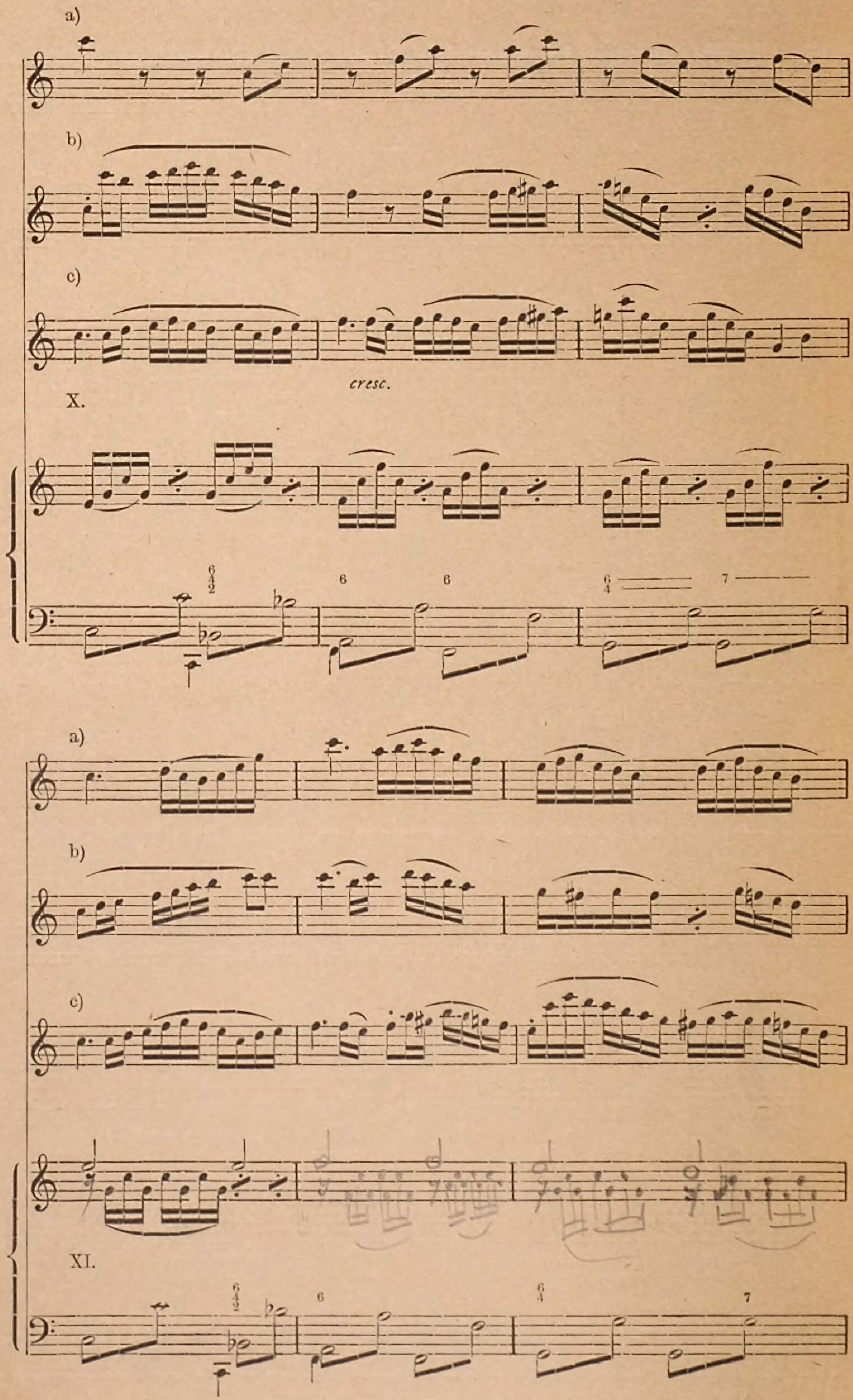
die Begleitung in derselben Art fort.



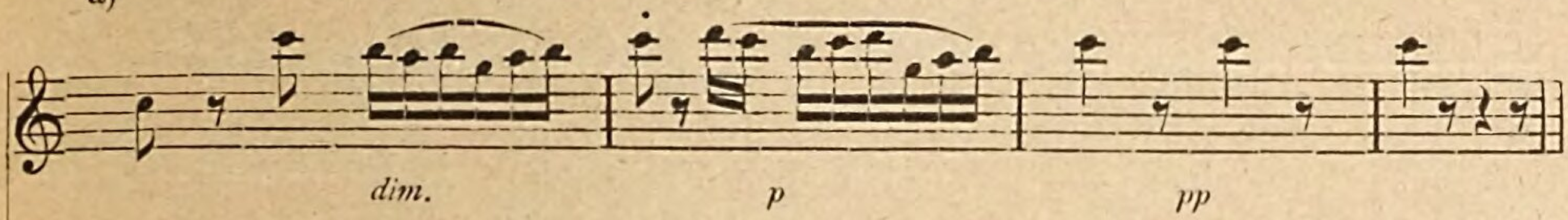

a)
b)
c)
VII.
a)
b)
c)


a)
b)
c)
f
VIII
a)
b)
c)
tr
IX.

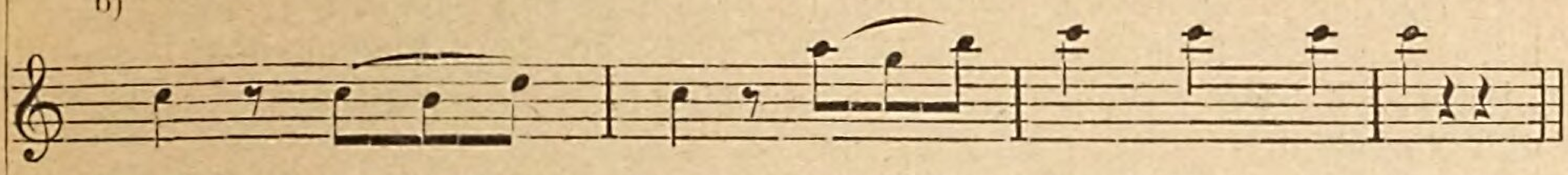

a)
b)
c)
a)
b)
c)


a)
b)
c)
cresc.
X.
a)
b)
c)
XI.

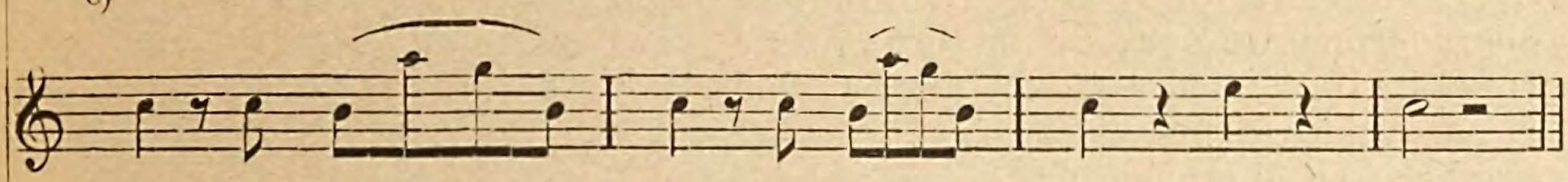
a)



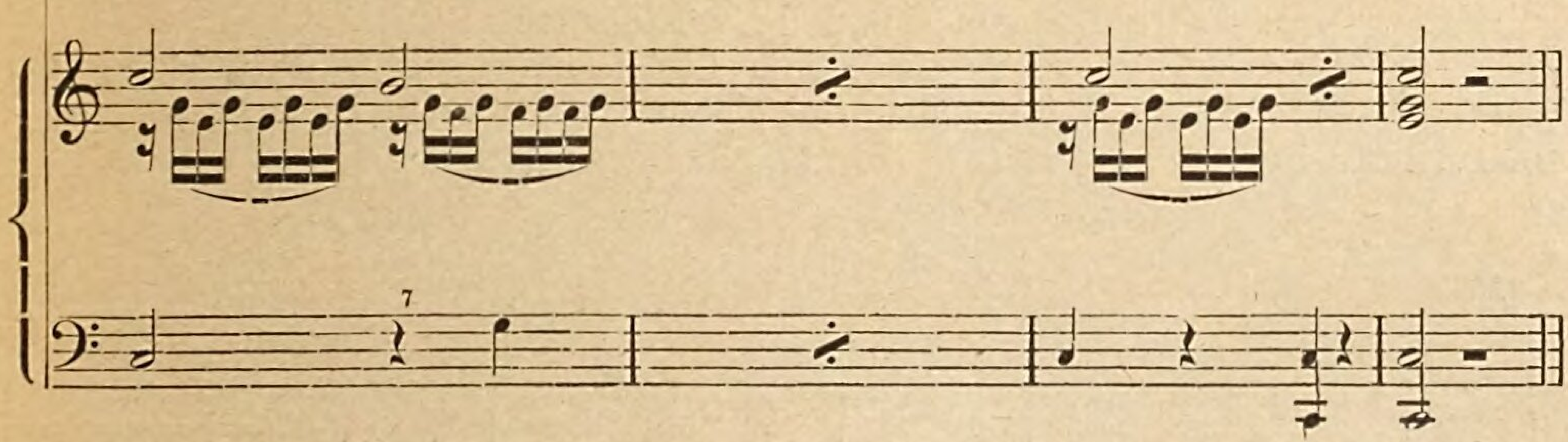
b)



c)



XII.



8. Aufgabe.

Zum vorstehenden Stück schreibe der Schüler nach Gutdünken die Begleitung in der Art wie bei den mit I bis XII nummerierten Variationen. Selbstverständlich muss er aber die Begleitung nach der Taktart, in welche eine der oberen Melodie a, b oder c eingeteilt ist, rhythmisch abändern.

Ebenso kann der Schüler nach seiner eigenen Erfindungsgabe und Einbildungskraft zu der gegebenen harmonischen Begleitung noch andere Melodien in verschiedenartigen Taktarten aufschreiben.

Das hier mitgeteilte Tonmaterial eignet sich vortrefflich dazu, die Phantasie des Schülers zur Herstellung neuer musikalischer Gebilde und Themen aufzumuntern: je mehr und fleissiger er sich darin üben wird, desto besser für ihn.

Dreizehntes Kapitel.

Dreistimmige Lieder ohne Begleitung.

Der dreistimmige Satz bietet natürlich mehr Vorteil für die Komposition, indem die Akkorde hier vollständiger angewendet werden können. Freilich erfordern die Regeln der Stimmführung und Akkordverbindung, dass dieses oder jenes Intervall des Akkordes, wenn solches notwendig erscheint, wegfällt, hauptsächlich ist dies bei den dissonierenden Akkorden der Fall.

Der Komponist verfährt hier, wie in der zweistimmigen Harmonie, indem er nur die bestklingenden Intervalle im Akkord verwendet und die anderen, weniger erforderlichen, weglässt. Die dreistimmige Harmonie findet besonders ihre praktische Anwendung für Schullieder, Frauen- und Männerchöre, wobei wir bemerken, dass der Schulchor dem Frauenchor ähnlich ist, weil beide Chöre aus gleichartigen Stimmen zusammengesetzt sind.

Da der Männerchor ebenfalls aus gleichartigen Stimmen zusammengestellt ist, kann die Komposition eines für dreistimmigen Frauenchor bestimmten Liedes, ebensogut von einem dreistimmigen Männerchor ausgeführt werden und umgekehrt.

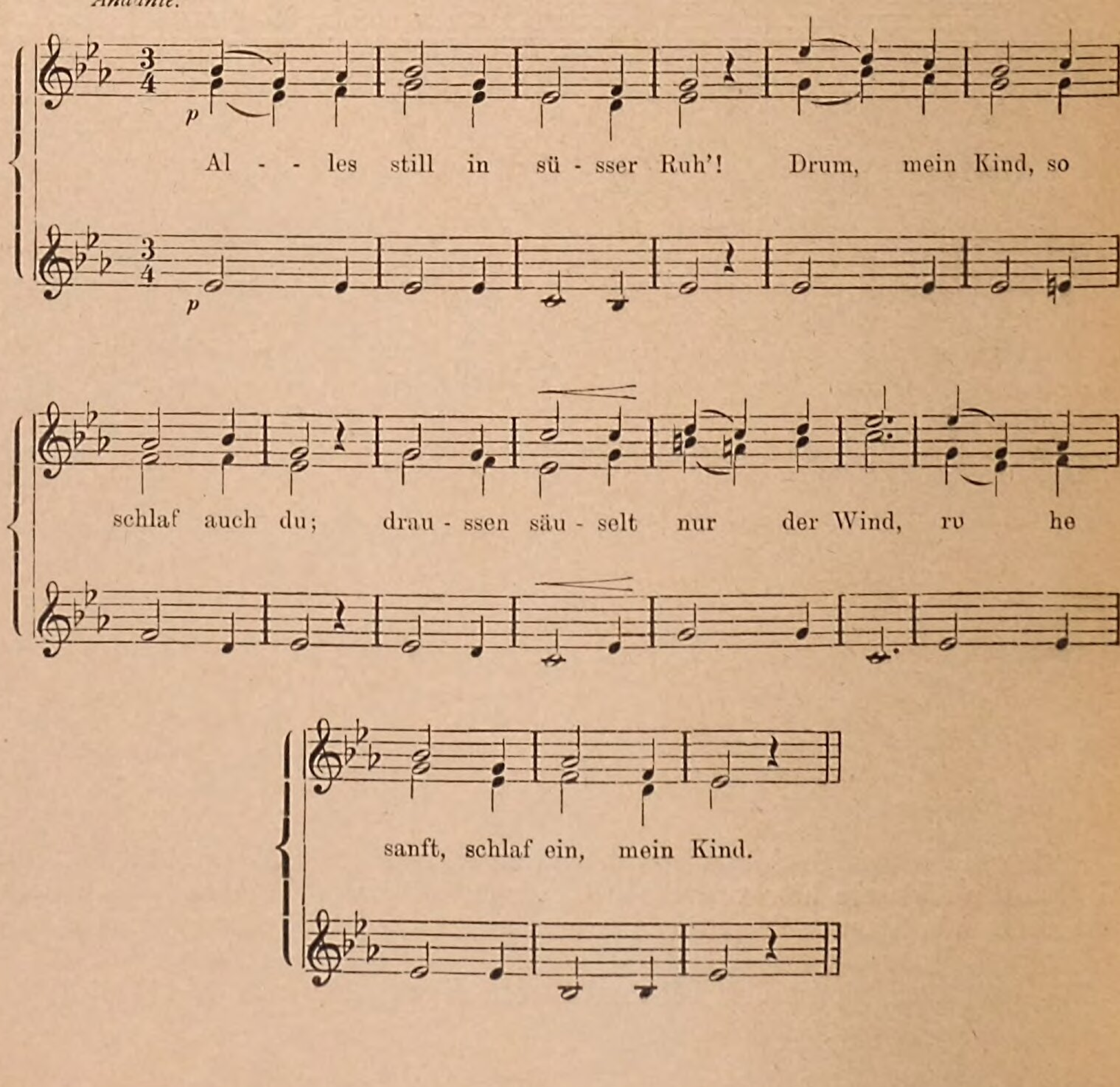
Desgleichen könnte die dritte Stimme eines Frauenchors von männlichen Bass-Stimmen, nicht aber die erste oder zweite Stimme von Tenor-Stimmen übernommen werden, da letztere, wie wir wissen, eine Oktave tiefer als der Sopran klingt, und demnach das harmonische Verhältnis zerstört werden würde. Ebensowenig kann eine Sopran-Stimme die erste oder zweite Partie in einem Männerchor übernehmen.

Der dreistimmige Chorsatz erfordert eine möglichst enge Harmonielage wegen der Gleichartigkeit des Stimmenverhältnisses, nur ausnahmsweise kann die sogenannte weite Lage hier und da vorkommen.

Das Kreuzen der Stimmen ist im dreistimmigen Satz erlaubt, jedoch selten anzuwenden. In folgenden Beispielen ist das erste Lied in enger und das zweite Lied in erweiterter Harmonielage gesetzt.

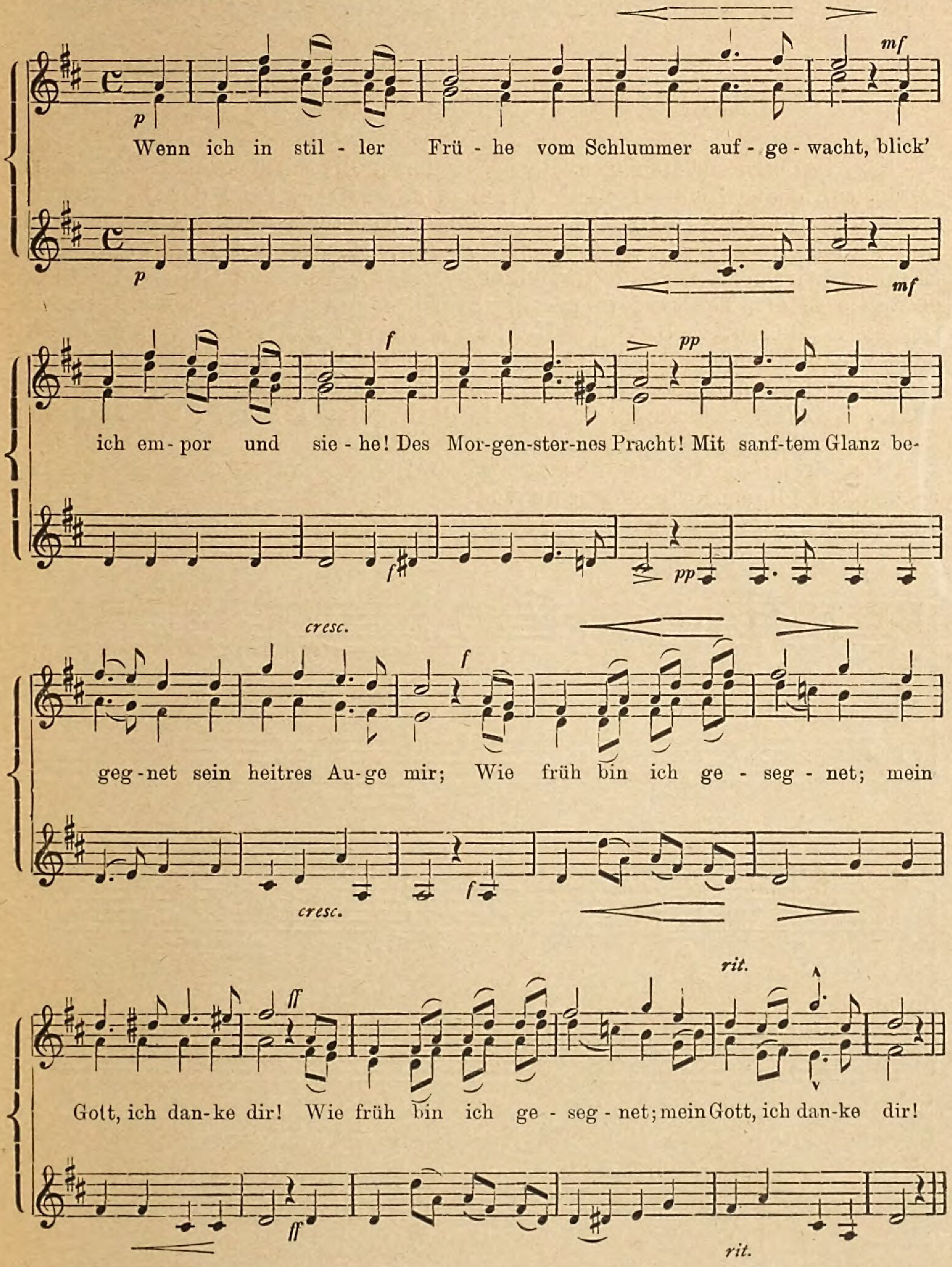
155. Wiegenlied. Winterfeld.

Andante.



156. Der Morgenstern. H. Kling.

Moderato assai.



9. Aufgabe.

Zur praktischen Uebung des dreistimmigen Satzes schlagen wir Uebertragungen von vierstimmigen Gesängen verschiedener Meister, wie z. B. von Mendelssohn u. a., in dreistimmige vor; auch kann der Schüler versuchen, eigene Kompositionen dieser Gattung zu schreiben.

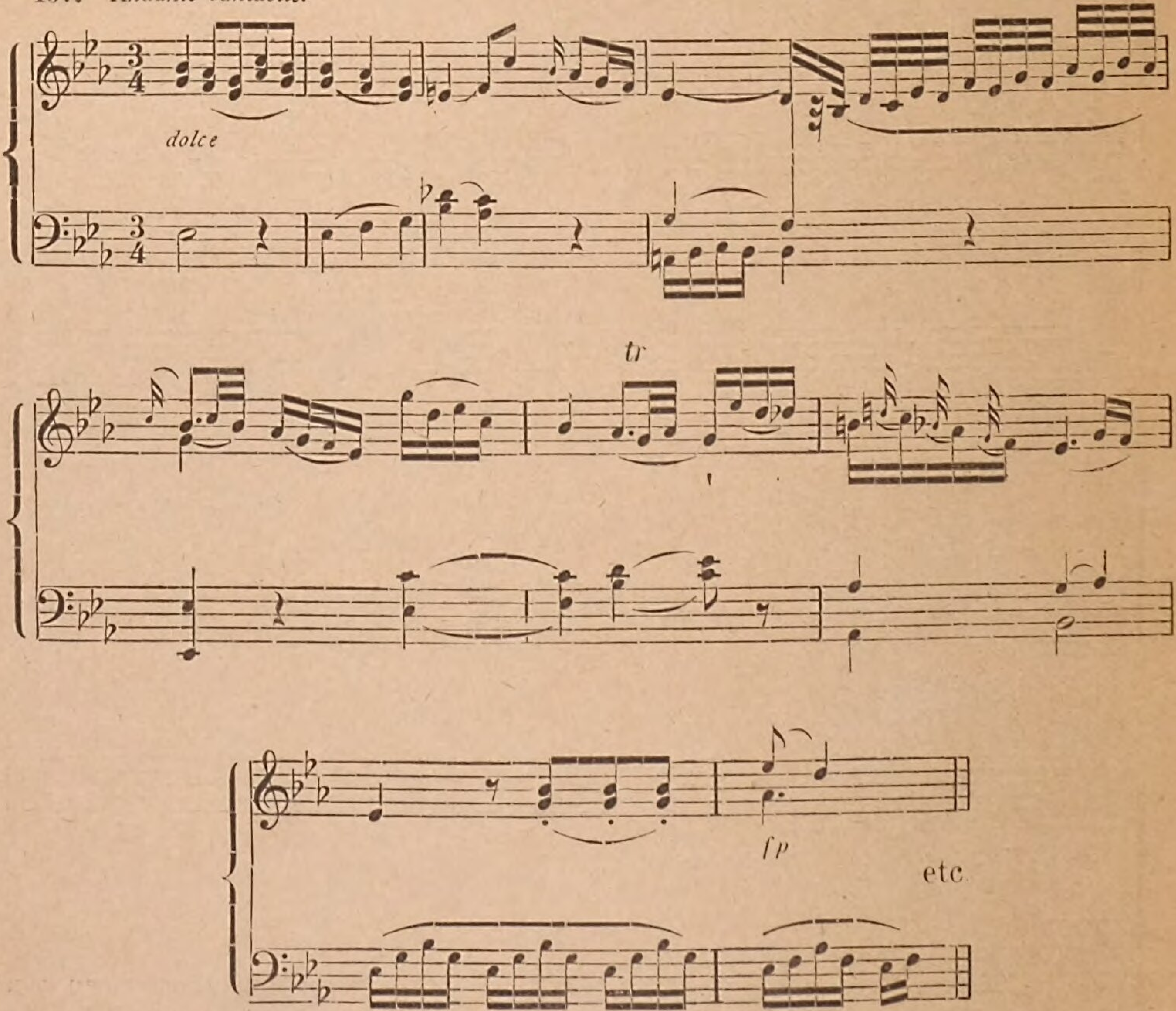
Vierzehntes Kapitel.

Der dreistimmige Instrumentalsatz ohne Begleitung.

Durch den grösseren Tonumfang, welchen die Streich- und Blas-Instrumente, sowie das Pianoforte, die Orgel u. a. besitzen, kann der dreistimmige Satz sich zu einem vollständigen, brillanten Tonstück gestalten, das beweisen hinlänglich die prächtigen Trios von Haydn, Mozart und Beethoven, deren Studium wir dem Schüler empfehlen. Der dreistimmige Gesang lässt sich ebenfalls in der Tonlage, in der die Stimmen gesetzt sind, von Blas-Instrumenten ausführen, z. B. von 3 Hörnern oder von 2 Klarinetten und Fagott, oder von 2 Trompeten und 1 Posaune (oder Tuba) u. s. w. Die Blas-Instrumente, welche der menschlichen Stimmlage ähneln sind: Klarinette, Oboe, Flöte, Trompete, der Sopranlage; Horn, Fagott, Posaune (oder Tuba) und Euphonion der Tenor- und Basslage.

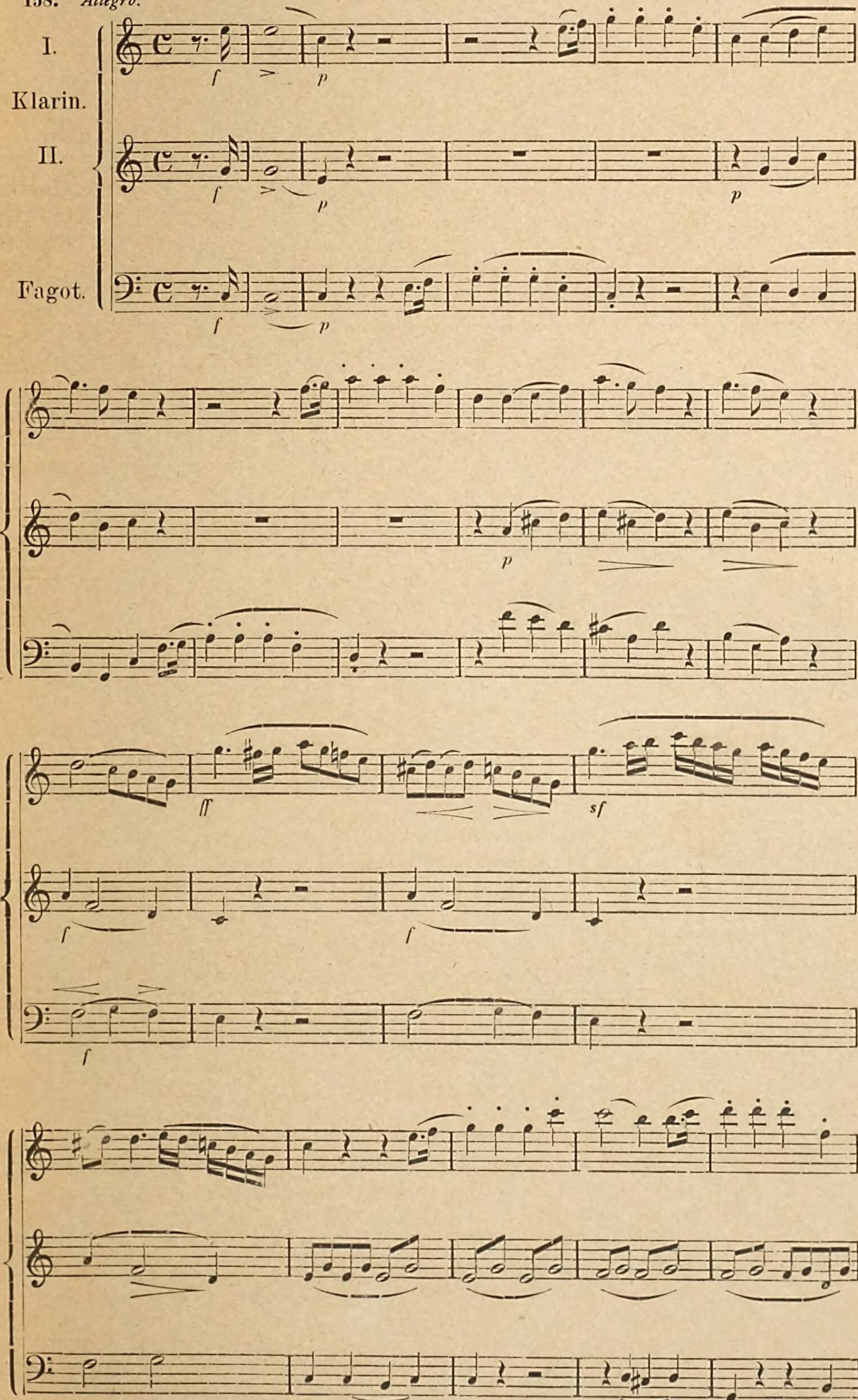
Der dreistimmige Satz kommt auch in Pianofortewerken zur Anwendung, so u. a. in folgendem Sonatensatz von Mozart:

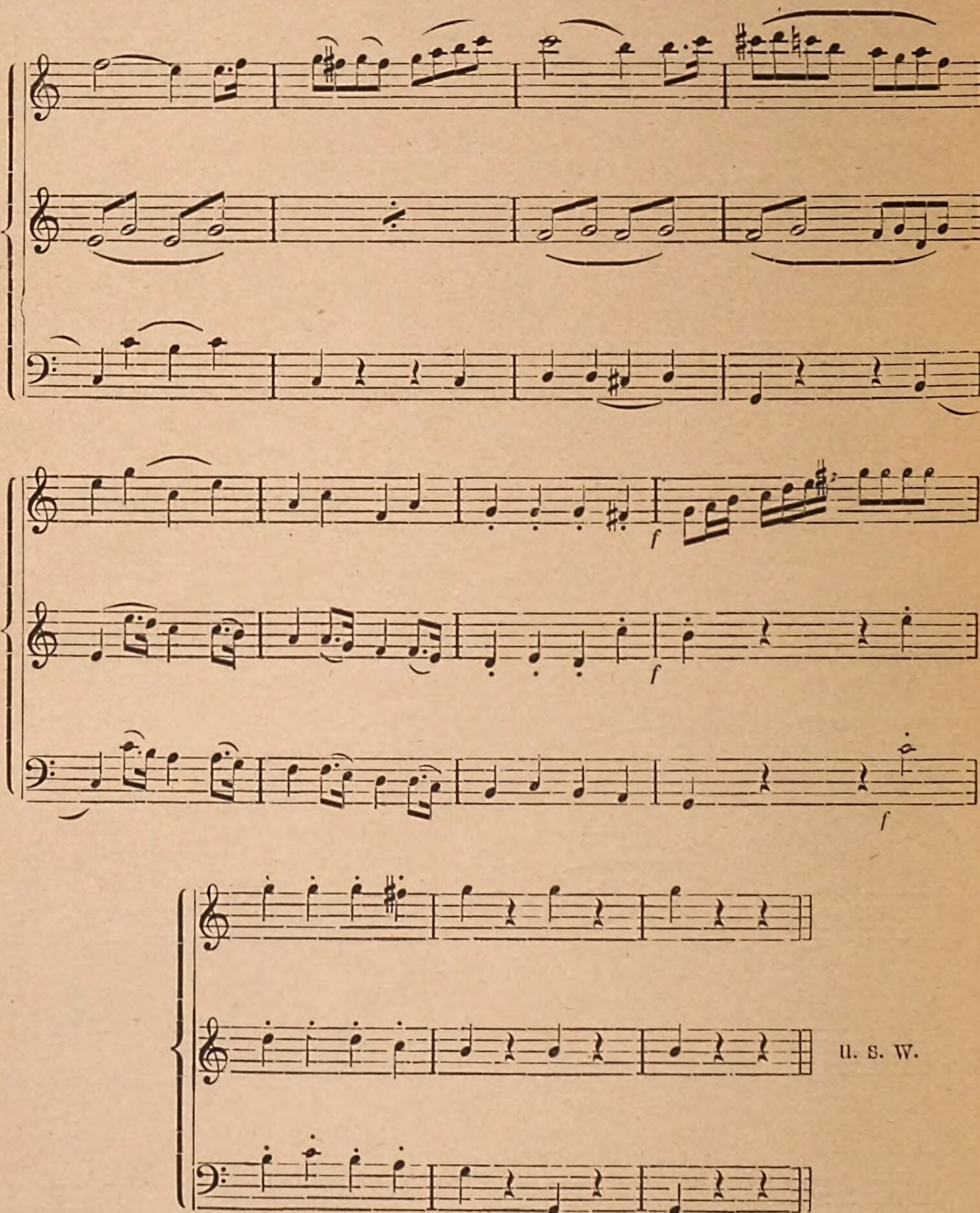
157. *Andante cantabile.*



Folgendes Beispiel aus dem Trio für 2 Klarinetten und Fagott von Beethoven belehrt uns über die Art und Weise, wie ein derartiges Instrumental-Trio geschrieben werden kann.

158. *Allegro.*





Das Trio für 2 Streichinstrumente (oder auch mit Klarinette, Flöte, Horn etc.) und Pianoforte unserer alten und modernen Meister kann natürlich nicht als einfacher dreistimmiger Instrumentalsatz betrachtet werden, weil das Pianoforte durch seinen Tonumfang über einen harmonischen Reichtum verfügt, welcher ihm erlaubt, derart ganz selbständig aufzutreten, dass sehr oft die Instrumente, welche mit dem Pianoforte das Trio ausführen, mehr eine begleitende als solistische Stellung gegenüber der brillant ansgestatteten Pianofortepartie einnehmen.

10. Aufgabe.

Eine sehr gute Uebung für den Schüler wäre es, wenn er einige Transkriptionen oder Arrangements aus Klavierwerken für 3 Blas- oder Streichinstrumente bearbeiten würde.

Unser Ratschlag stützt sich auf das Beispiel von Mozart und Beethoven und anderer Meister, welche Bach'sche Fugen aus dem wohltemperierten Klavier etc. für Streichinstrumente zu ihrer Uebung übertragen haben. Ferner ist es bekannt, dass diese Meister öfters auch ihre eigenen Originalkompositionen für andere Besetzungen arrangiert haben (z. B. Beethoven arrangirte sein berühmtes Septett für Trio: Violine, Cello und Piano.)

Der Zweck der von uns empfohlenen Arrangements-Uebungen geht hauptsächlich darauf hinaus, den Schüler anzuweisen, das Tonmaterial nach allen Richtungen hin praktisch verwerten zu lernen.

Fünfzehntes Kapitel.

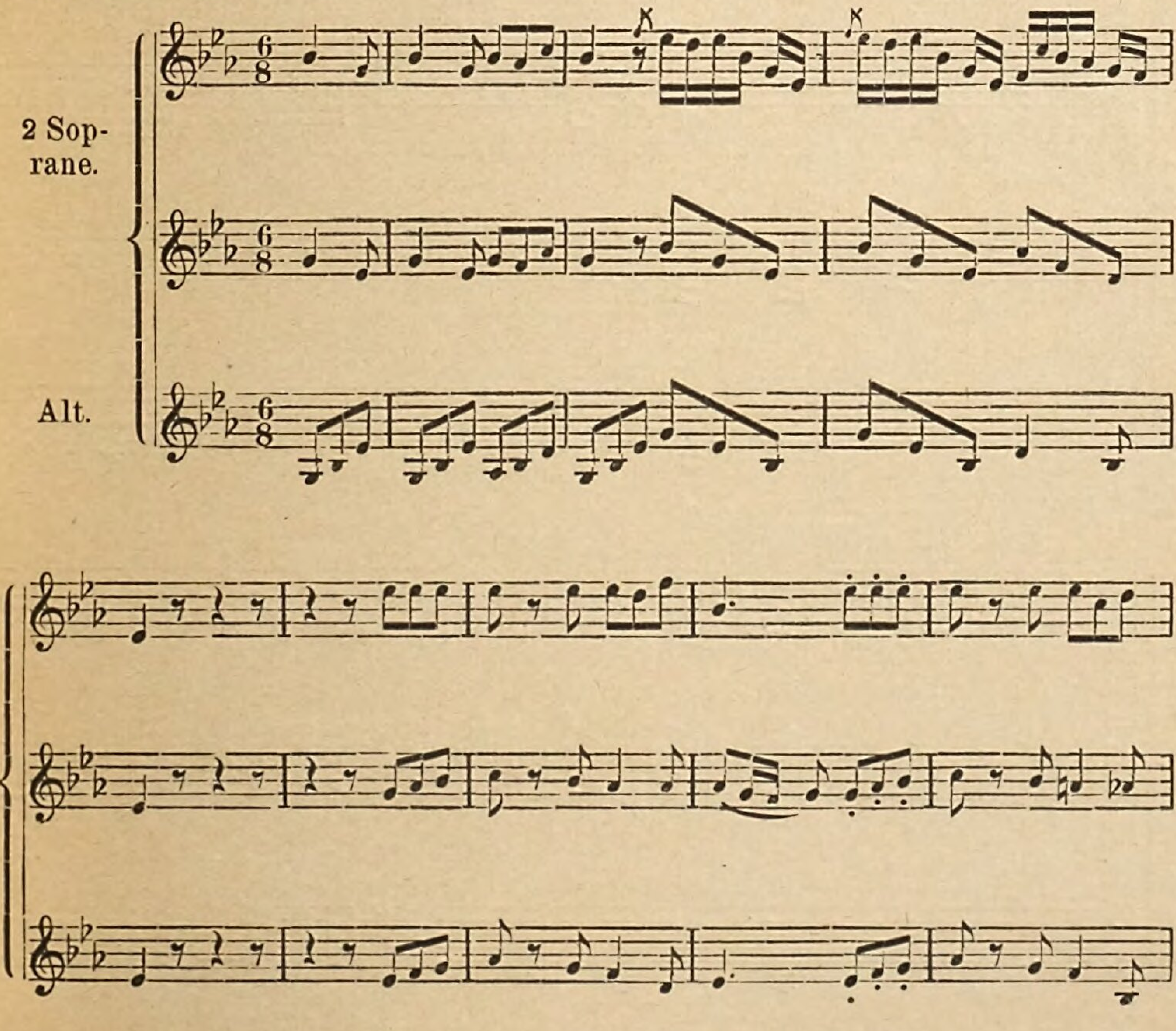
Der dreistimmige Sologesang mit Begleitung.

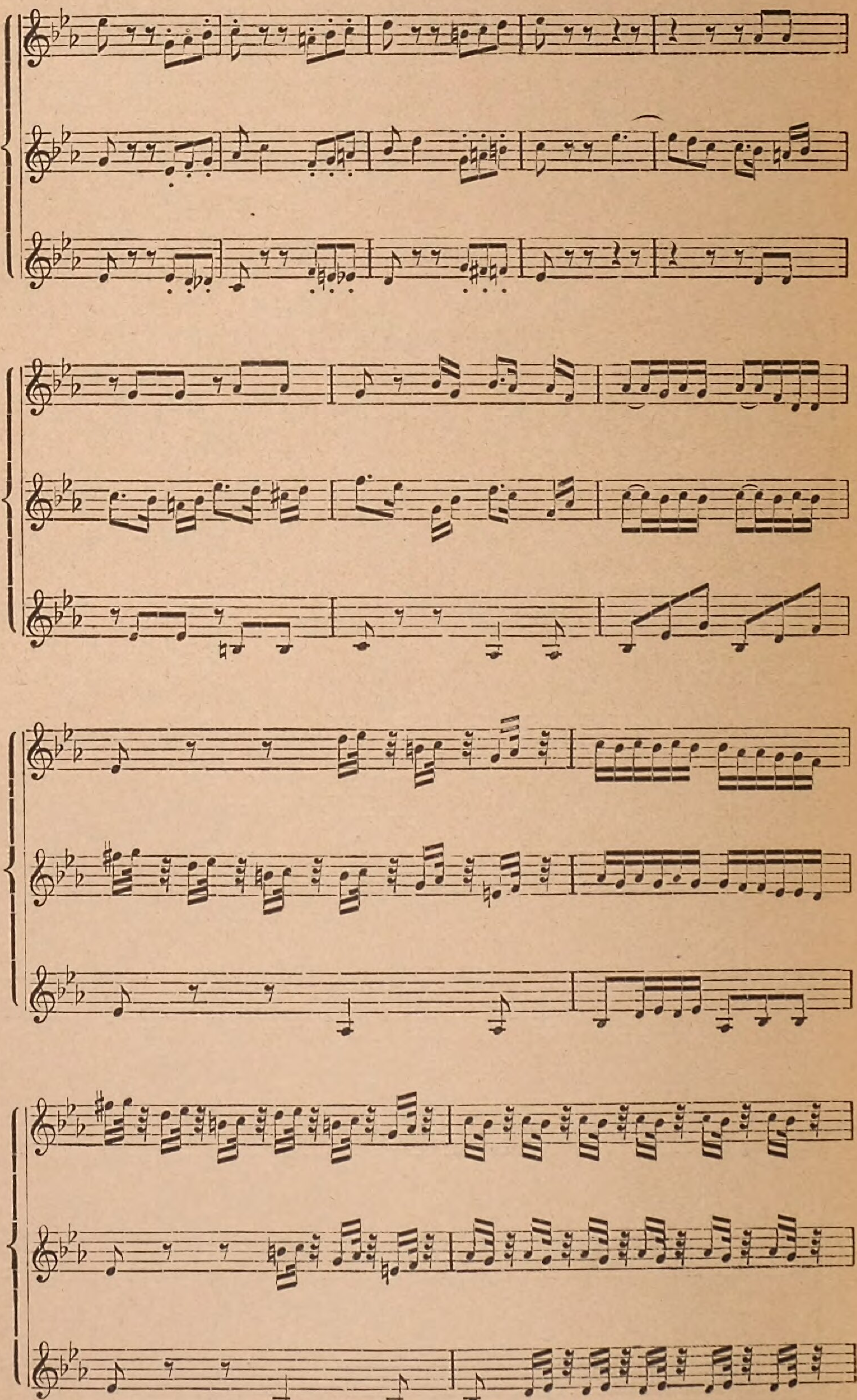
In dieser Gattung besitzen wir eine grosse Auswahl schöner und brillanter Sätze, besonders in Opern.

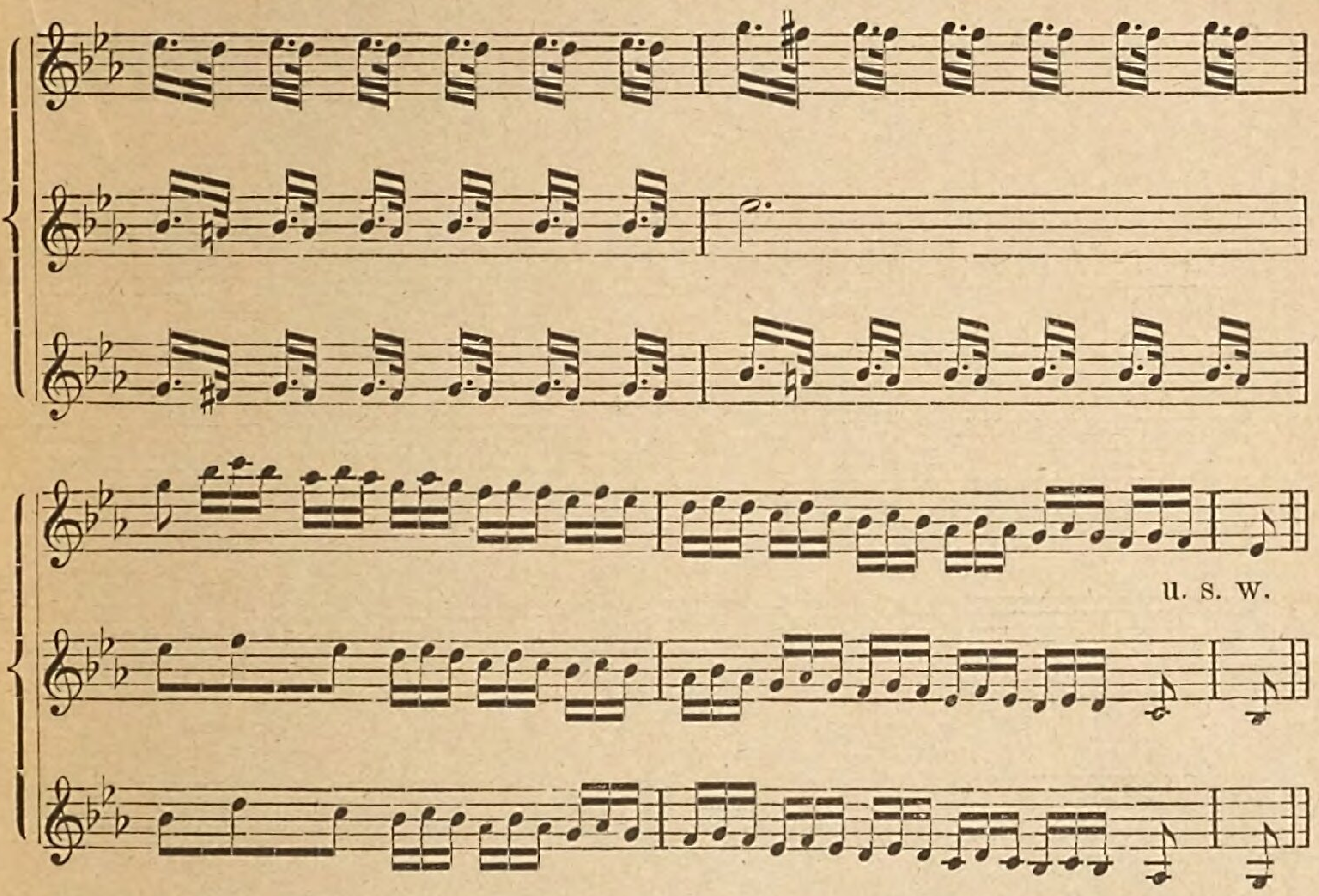
Die Hauptbedingung für das Gesangtrio ist, dieses so harmonisch wohlklingend als nur möglich zu setzen.

Wir geben hier einige mustergültige Beispiele:

159. Il Crociato. Meyerbeer.

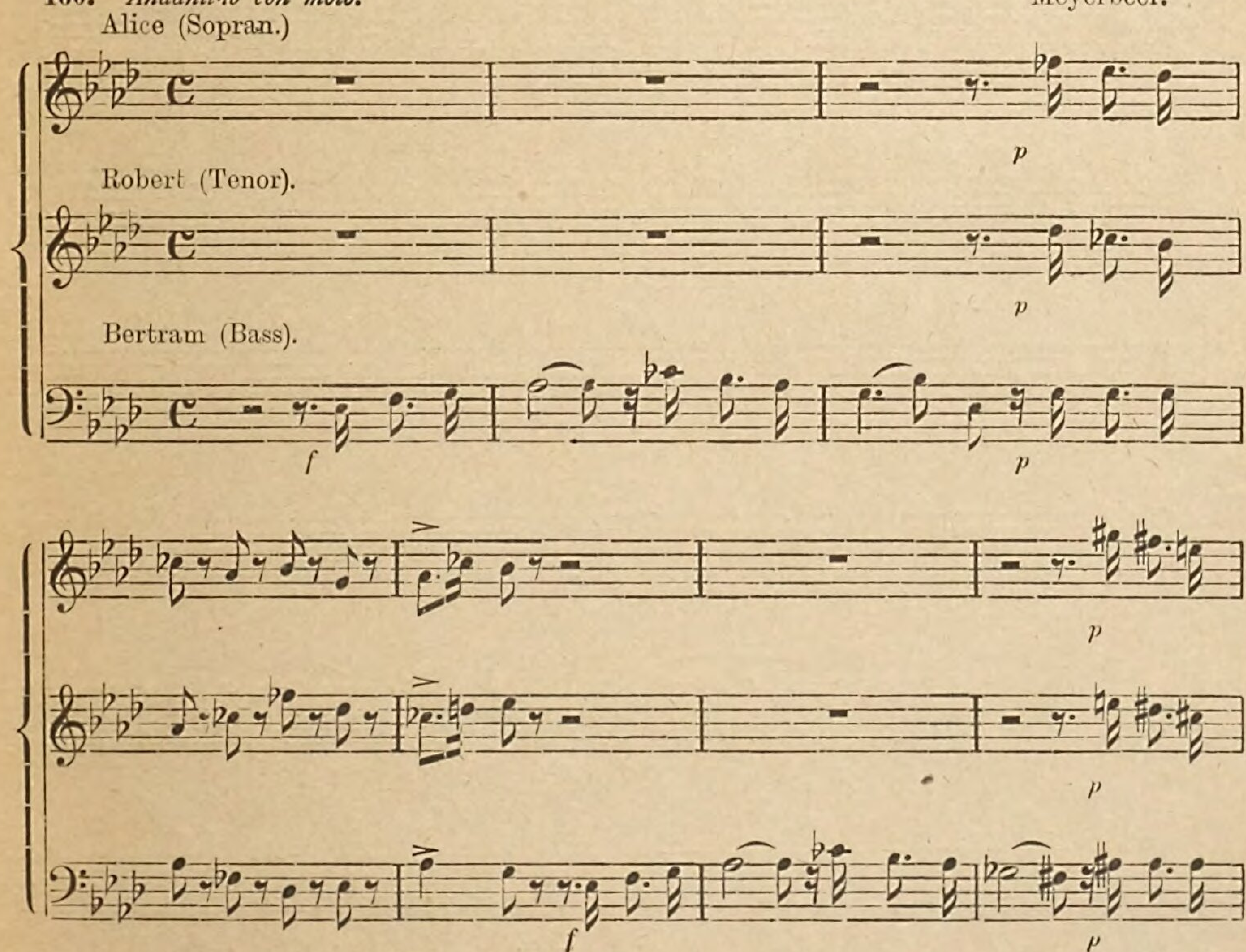


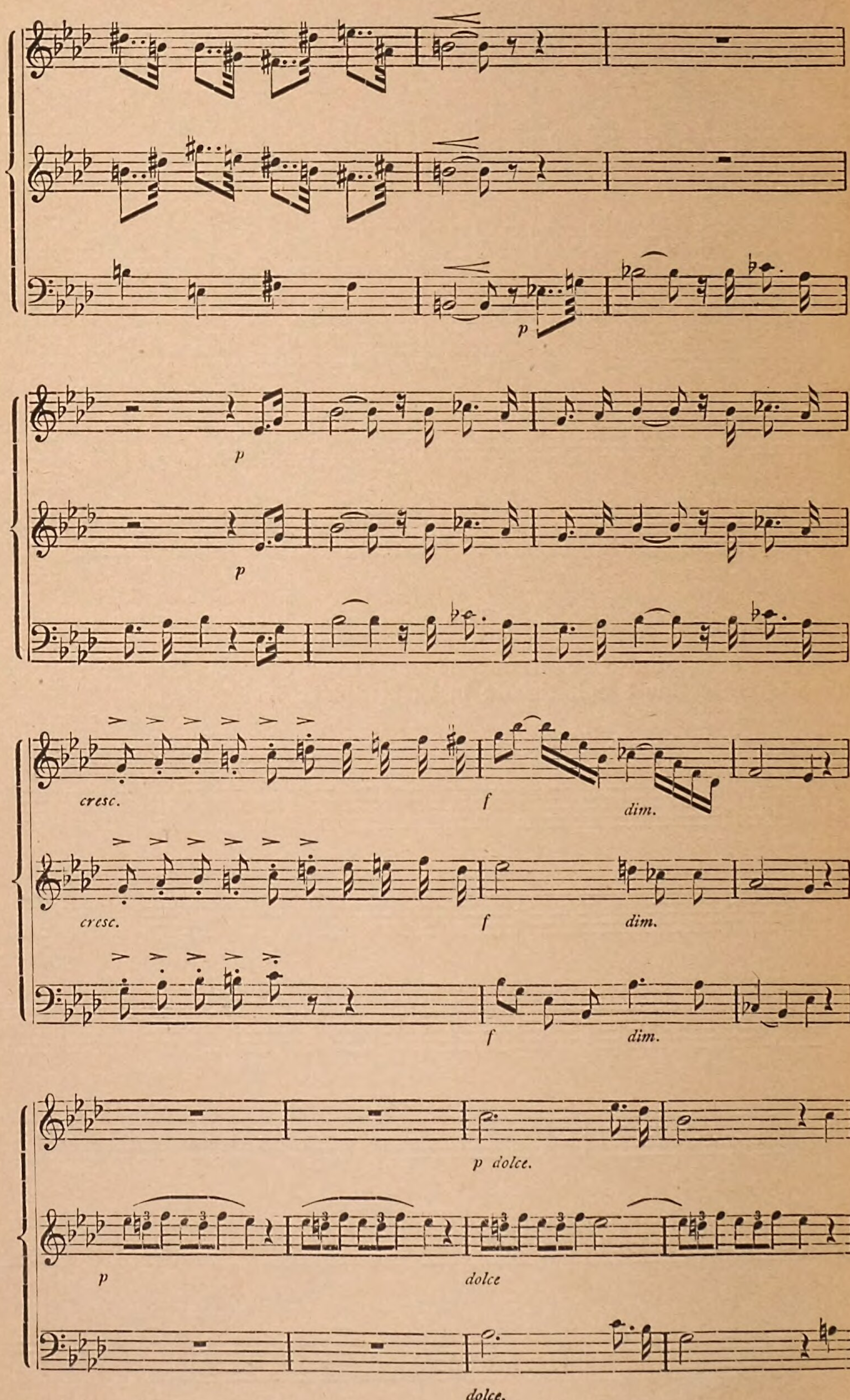


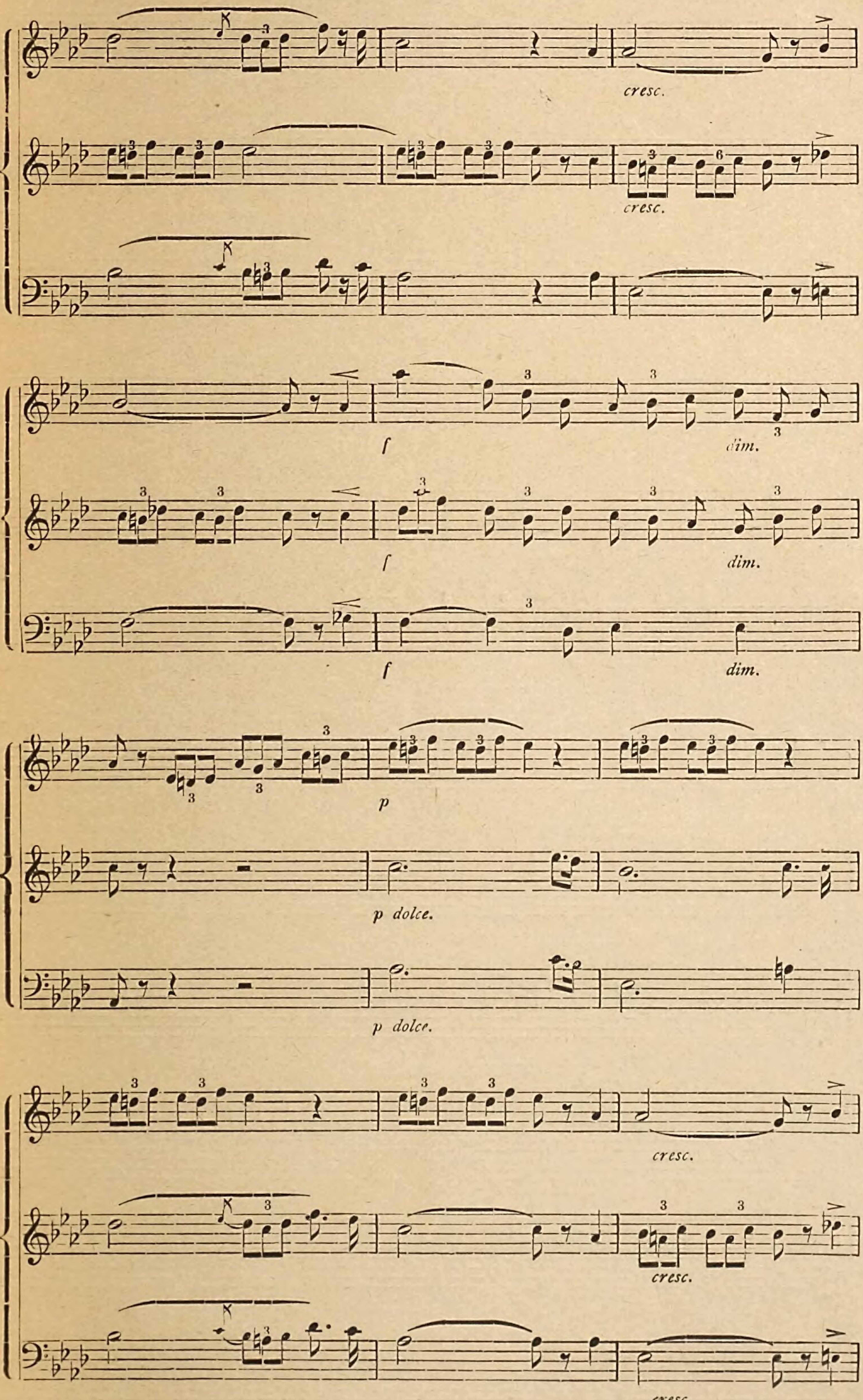


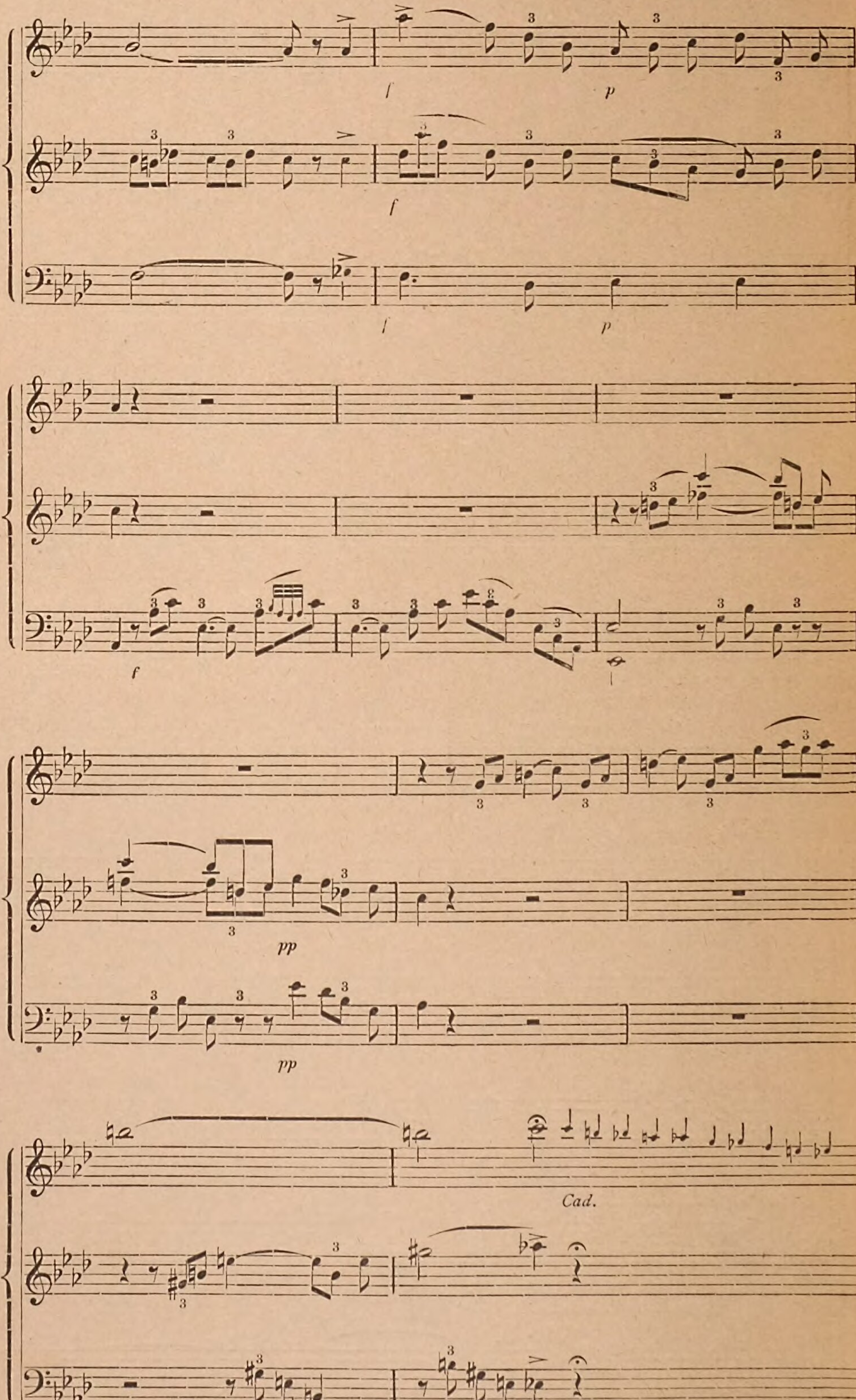
Wie wir aus vorstehendem Trio sehen, schrieb Meyerbeer für die Singstimmen in brillanter Weise und mutet denselben viel zu; auch in dem wunderschönen Trio ohne Begleitung im 2. Akt der Oper „Robert der Teufel“, hat Meyerbeer die 3 Solostimmen in effektvollster Weise gesetzt.

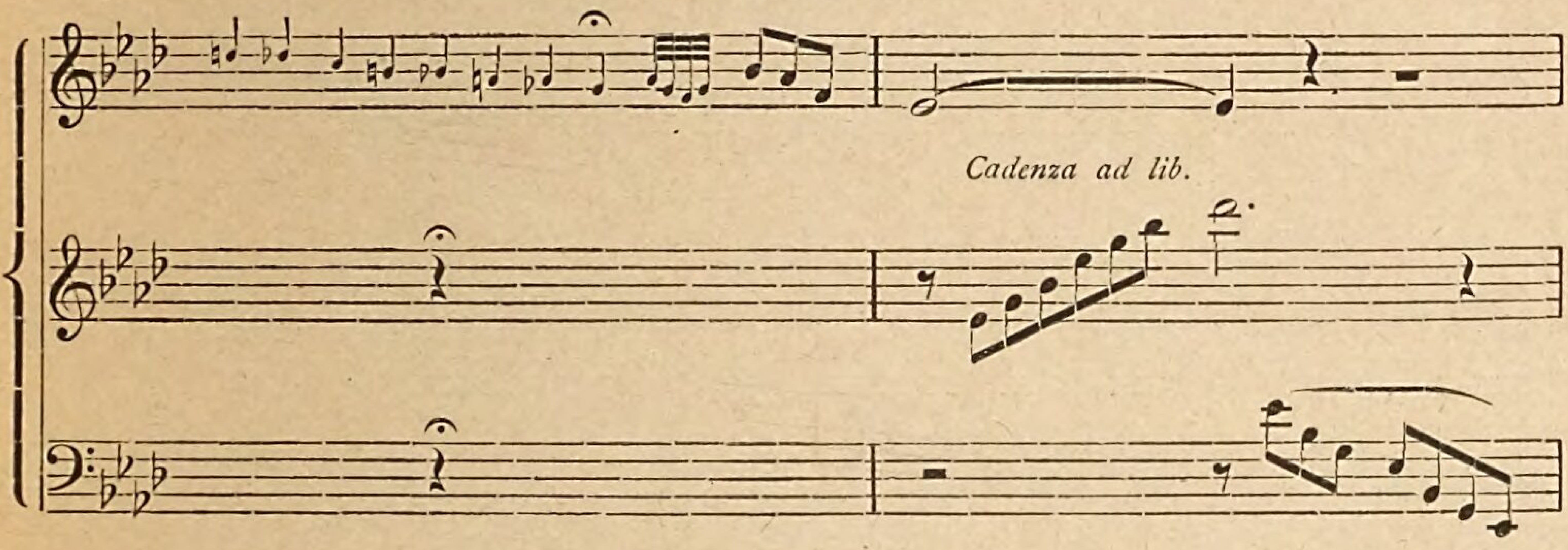
160. *Andantino con moto.* Meyerbeer.




p
p
p
cresc.
f
dim.
cresc.
f
dim.
f
dim.
p dolce.
p
dolce
dolce.


cresc.
cresc.
f
dim.
f
dim.
f
dim.
p
p dolce.
p dolce.
cresc.
cresc.
cresc

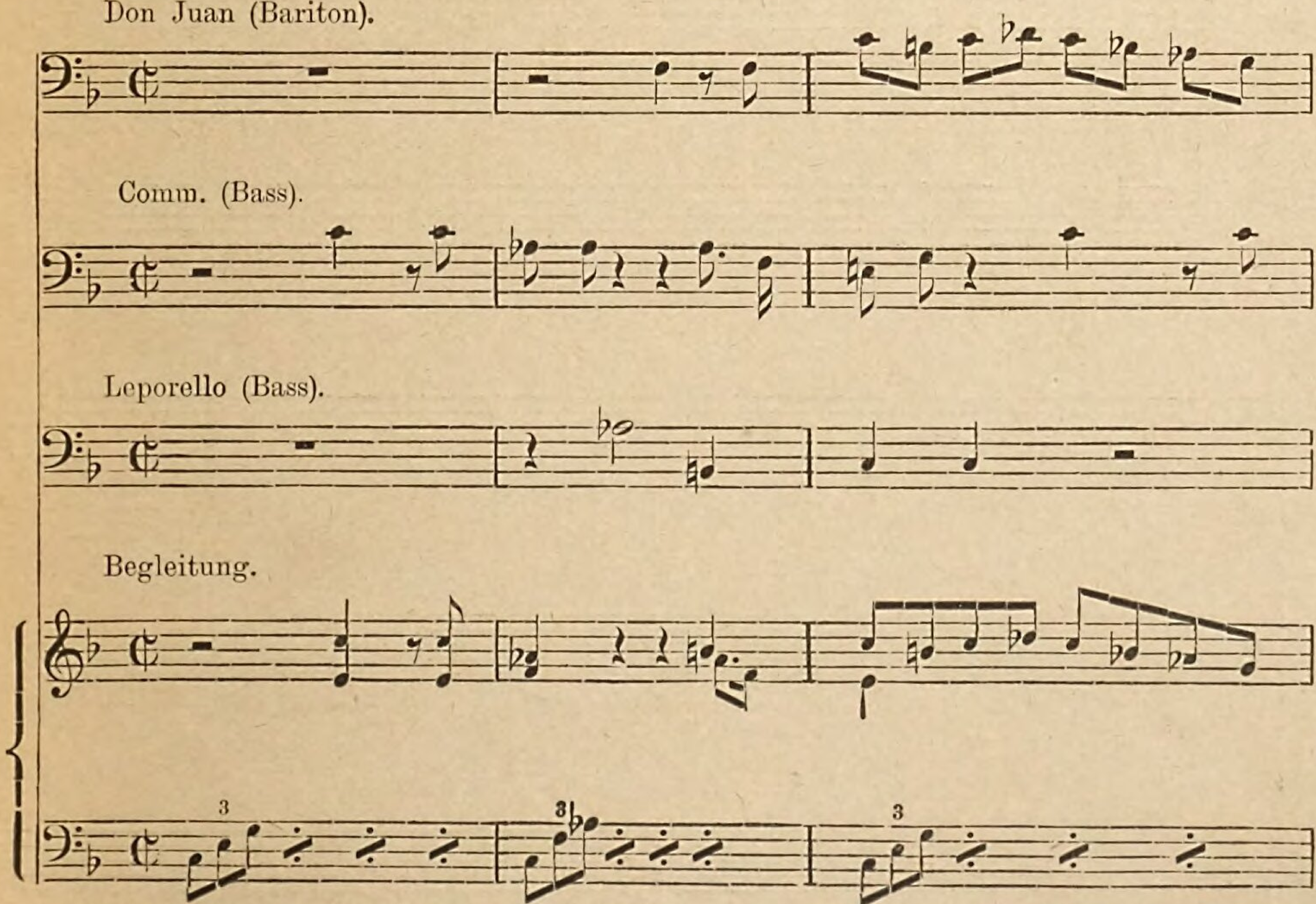

f
p
f
f
p
f
pp
pp
Cad.

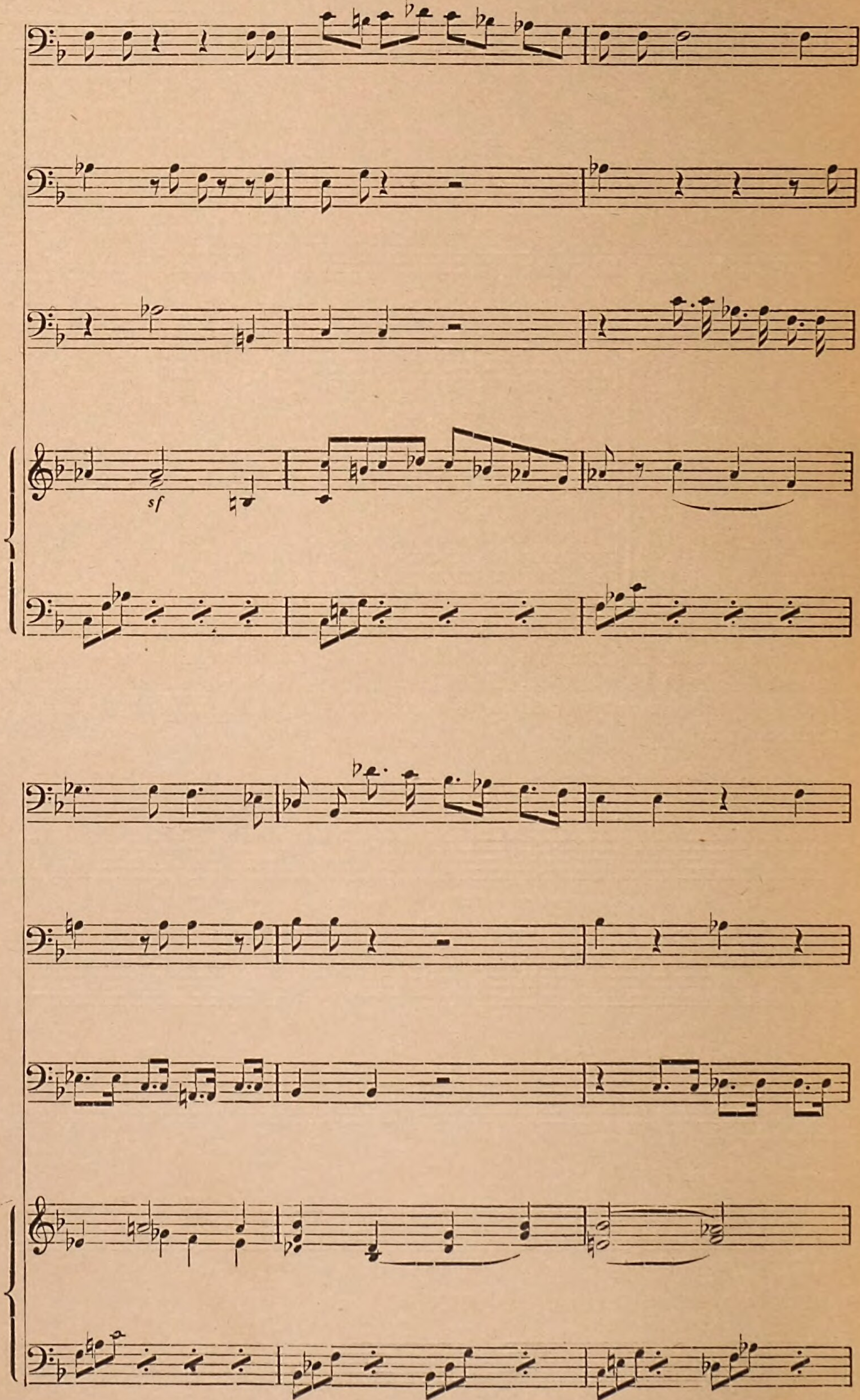


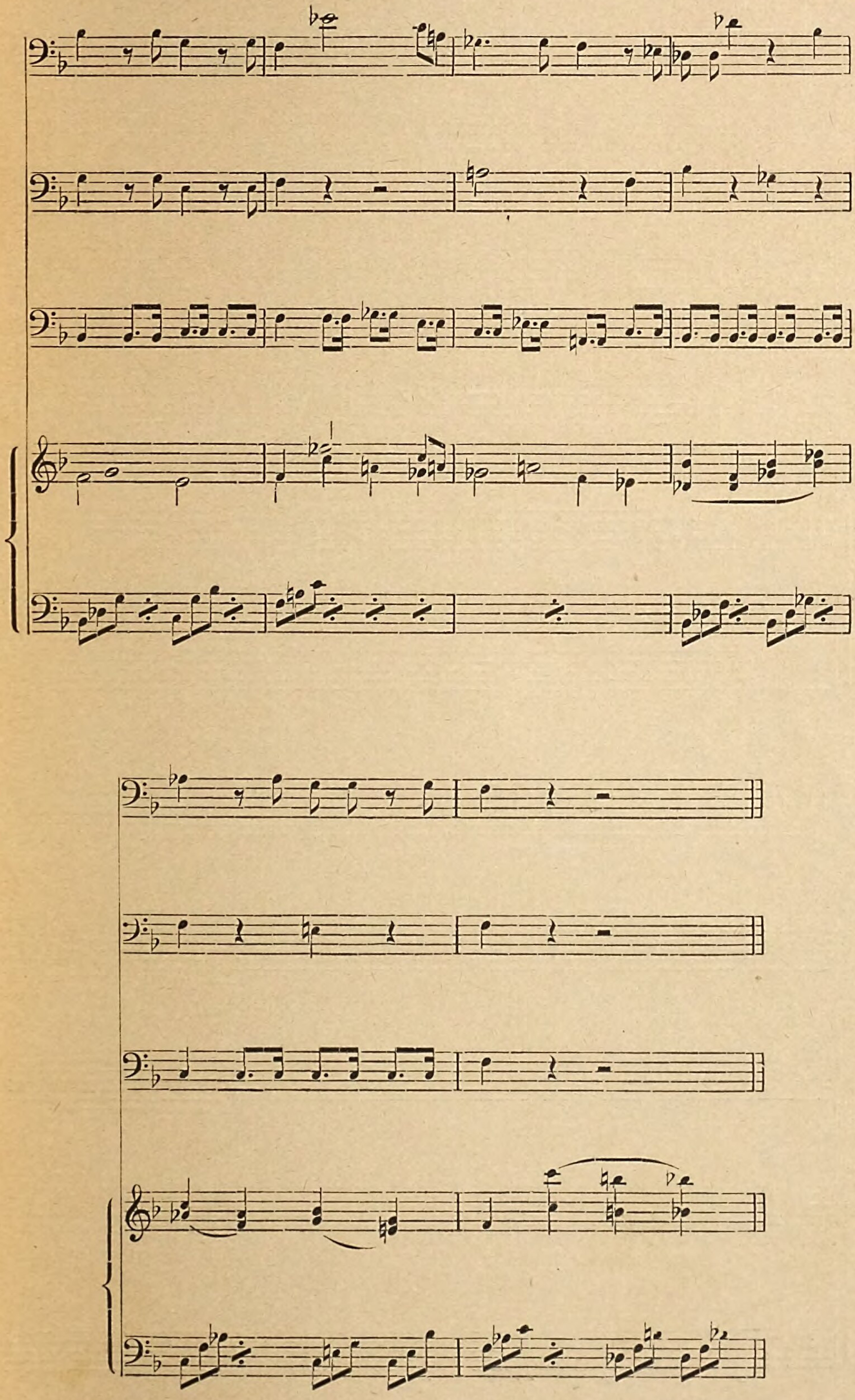


Dass die Begleitung der 3 Solostimmen äusserst fein und durchsichtig sein muss, damit die Stimmen recht hervortreten und zur Geltung gelangen können, ist, wie beim Duett, Hauptbedingung. Nachstehende Beispiele aus Werken grosser Meister werden den Schüler über diesen Punkt genügend belehren.

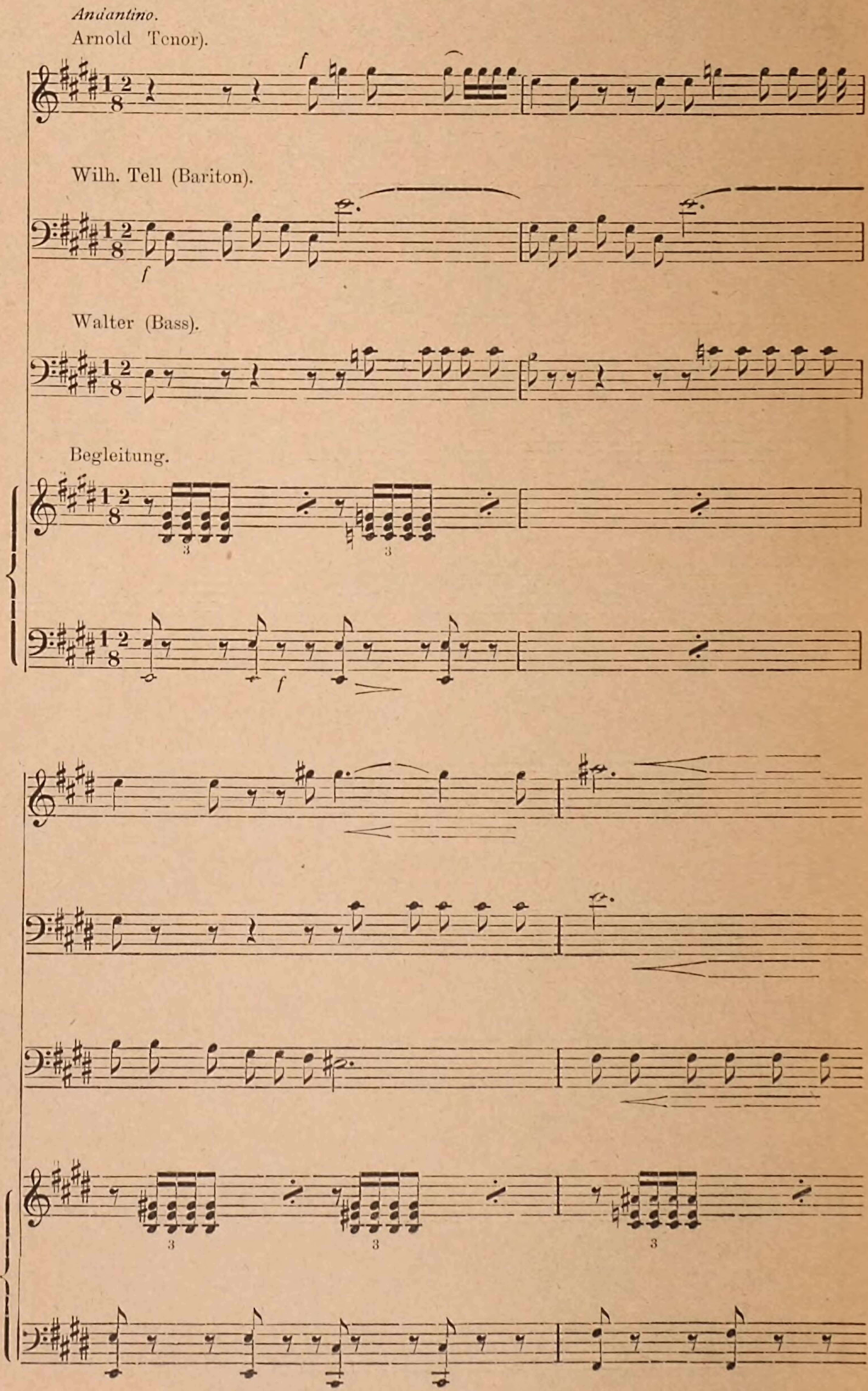
161. Don Juan. Mozart.
Andante.
Don Juan (Bariton).

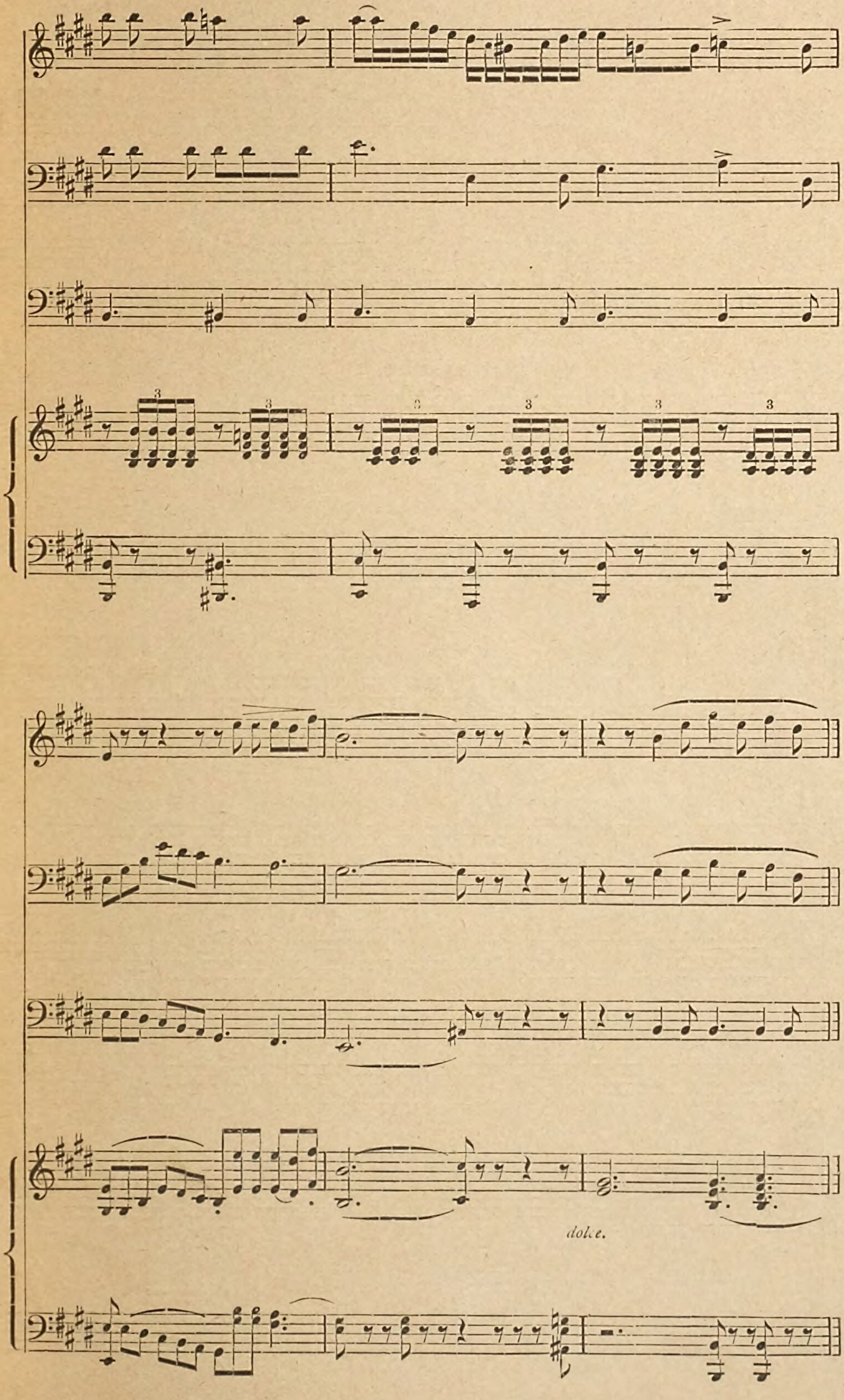



sf



162. Wilhelm Tell. Rossini.

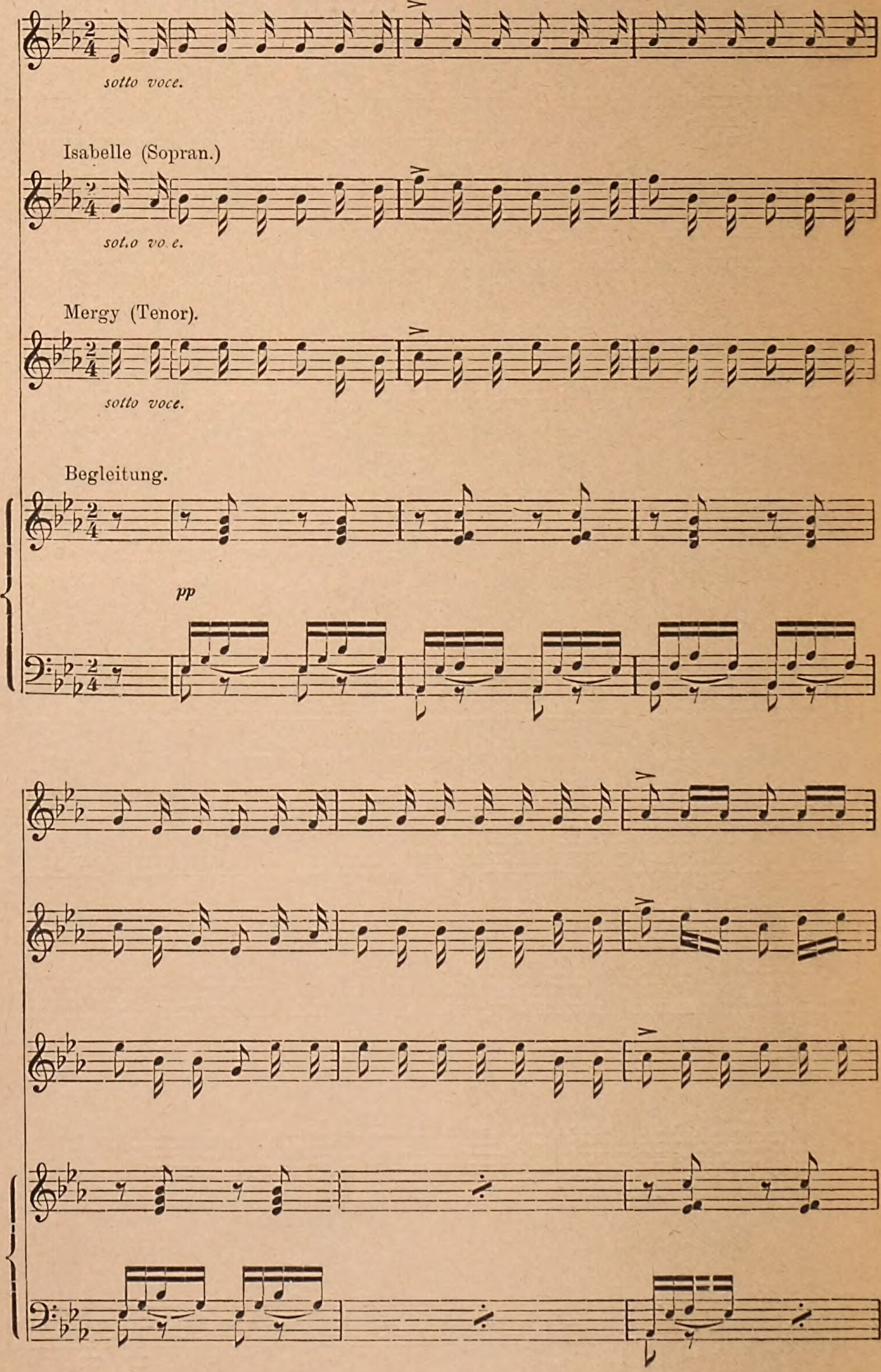


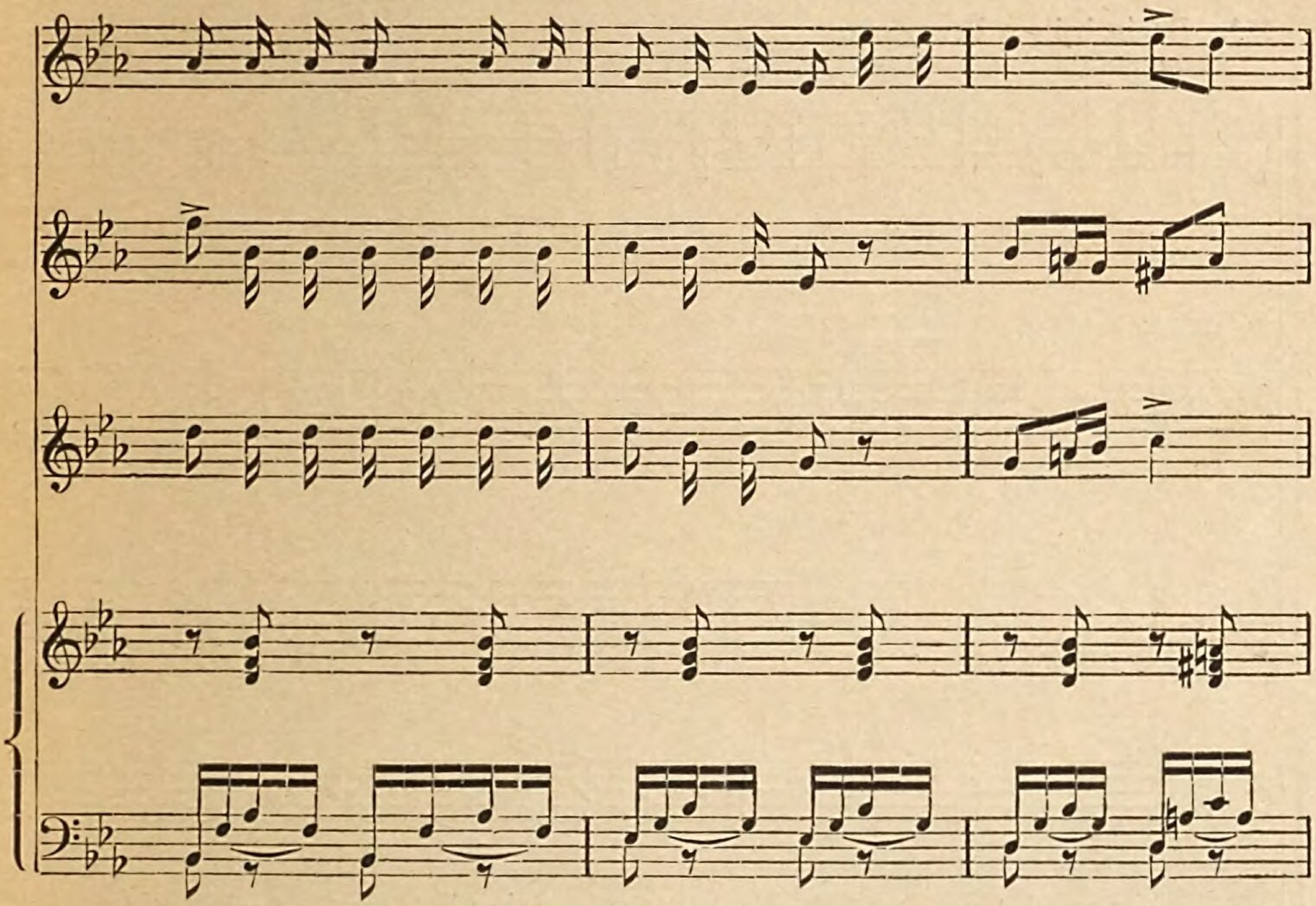

dolce.

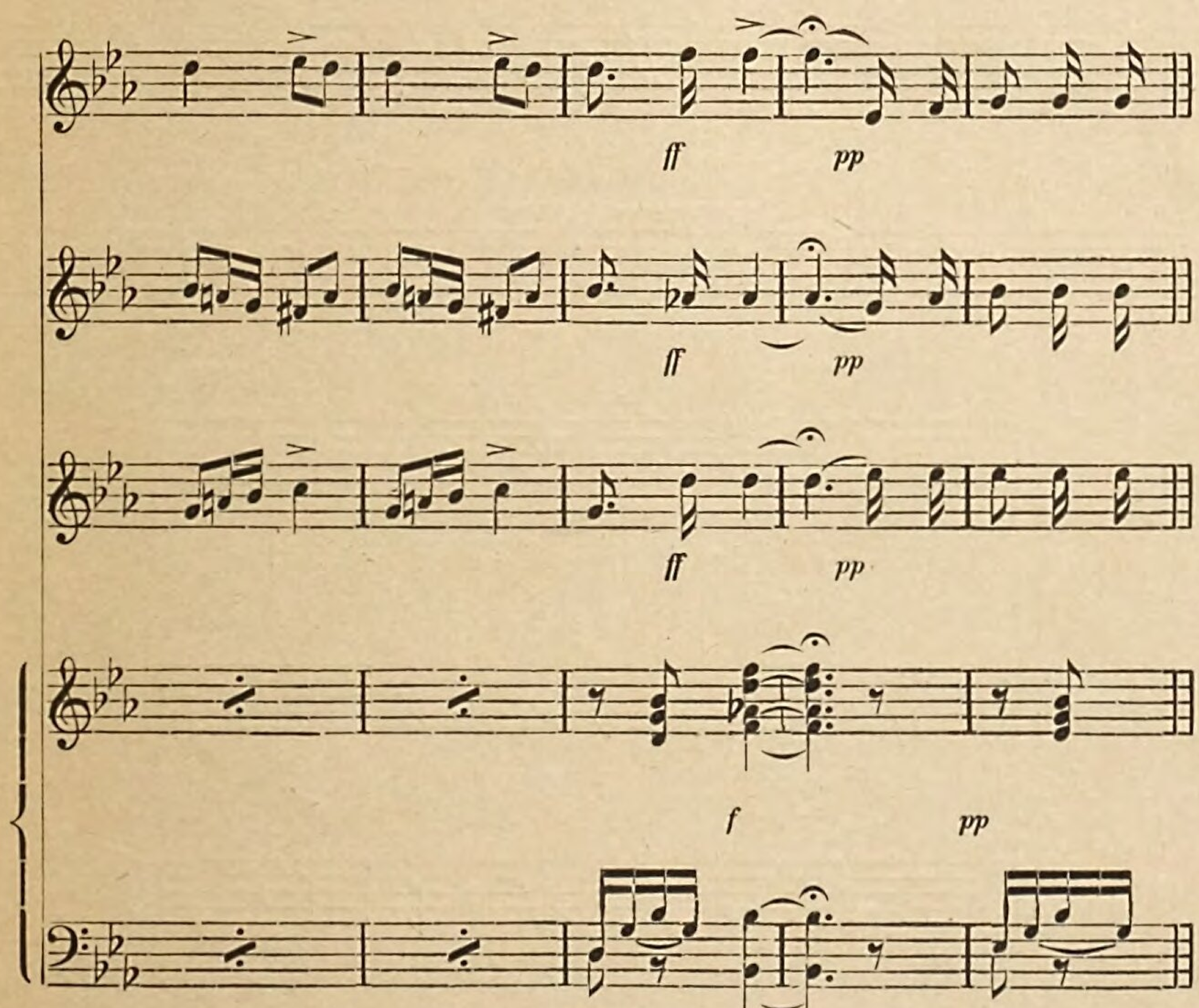
163. Der Zweikampf. Hérold.

Allegretto moderato ma appassionato.

Die Königin (Mezzosopran).

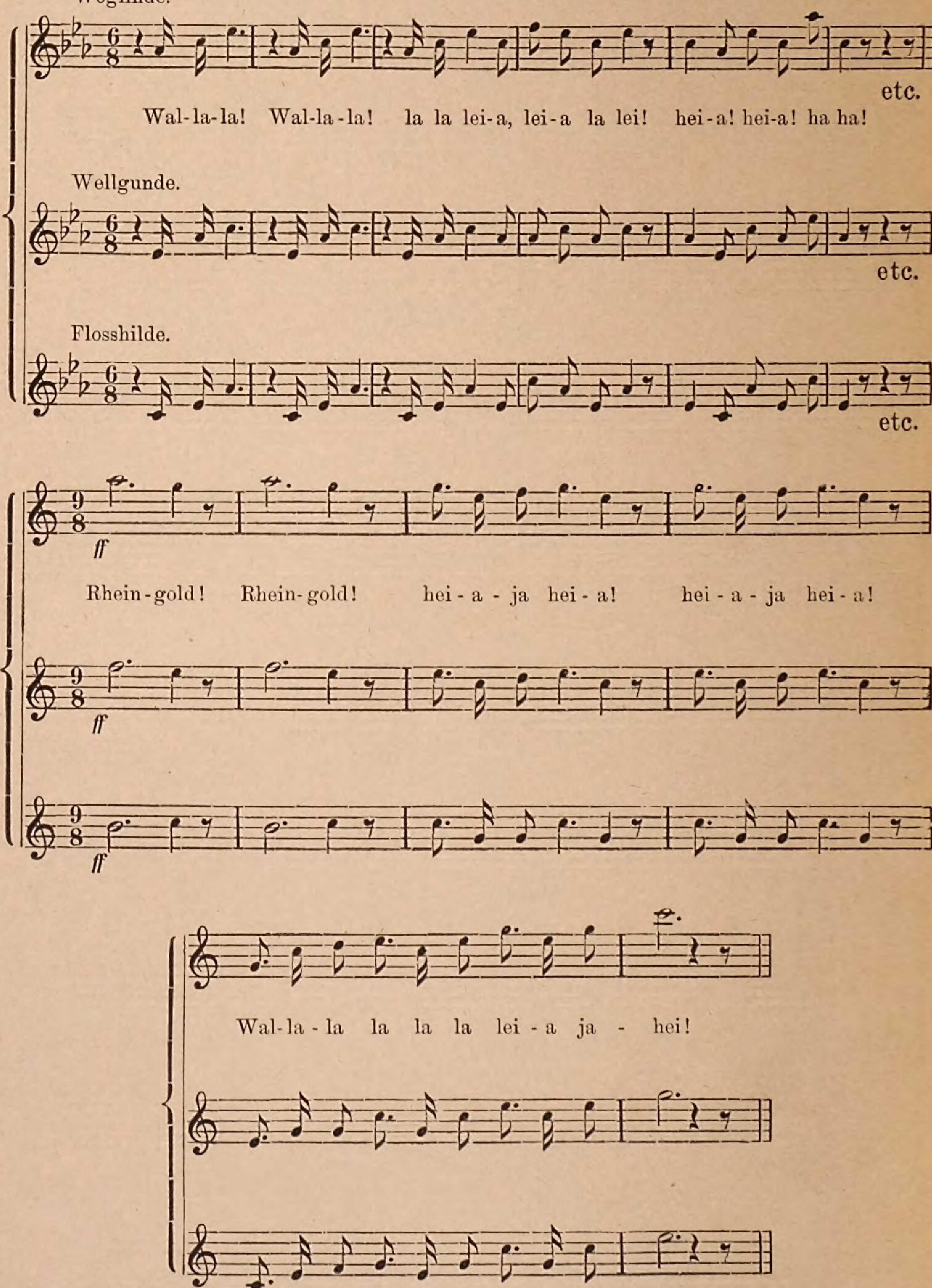






Noch wollen wir auf den effektvollen Gesang der drei Rheintöchter in R. Wagners „Rheingold“ hinweisen, dessen Anfang und Schluss wir ohne Begleitung hier folgen lassen:

164. Ruhig heitere Bewegung.

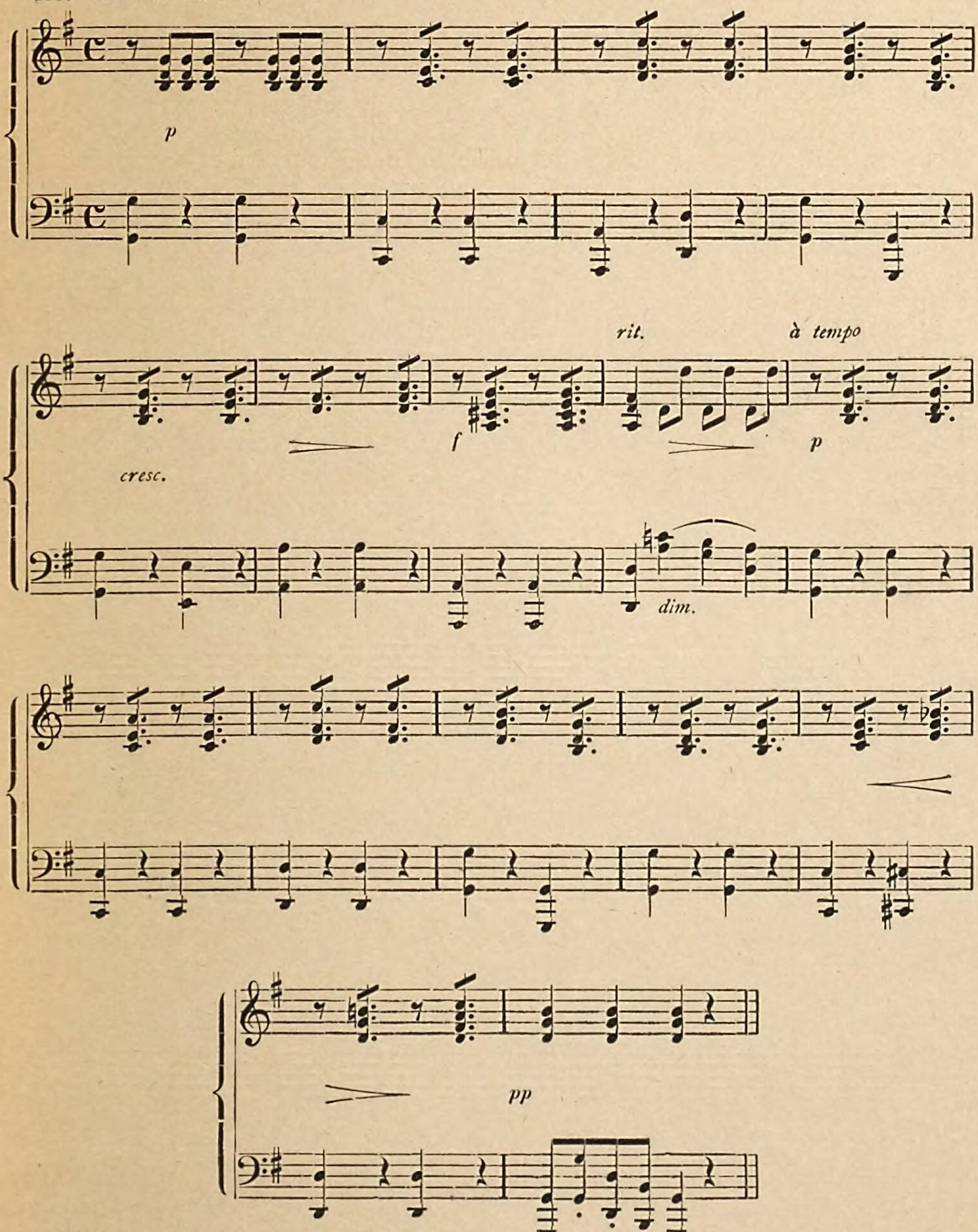


Dreistimmige Frauen- und Männer-Chöre finden sich häufig in Opern, Kantaten, Oratorien, Messen u. s. w. Einen der schönsten dreistimmigen Männerchöre mit Begleitung enthält die „Zauberflöte" im 2. Akt, Priesterchor: „O Isis und Osiris", dessen Studium, sowie das sämtlicher in dieser Oper enthaltenen Gesänge der drei Knaben, als Muster für den dreistimmigen Satz, wir schon der harmonischen Schönheiten halber, bestens empfehlen.

11. Aufgabe.

Der Schüler versuche, einige leichte Gesangs- und Instrumental-Trios mit Begleitung zu komponieren, auch einige Arrangements dieser Gattung sind auszuführen; ferner setze er zu fo'gendem Akkompagnement einen entsprechenden melodischen Satz für 3 Singstimmen oder für 3 Streich- oder 3 Blas-Instrumente. Hat er dies beendigt, so suche er dieses Akkompagnement zu variieren.

165. *Andante con moto.*



Sechszehntes Kapitel.

Der vierstimmige Gesang ohne Begleitung.

Der vierstimmige Gesang wird für Frauen-, Männer- oder gemischten Chor geschrieben; letzterer besteht aus der Zusammenstellung von Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Stimmen.

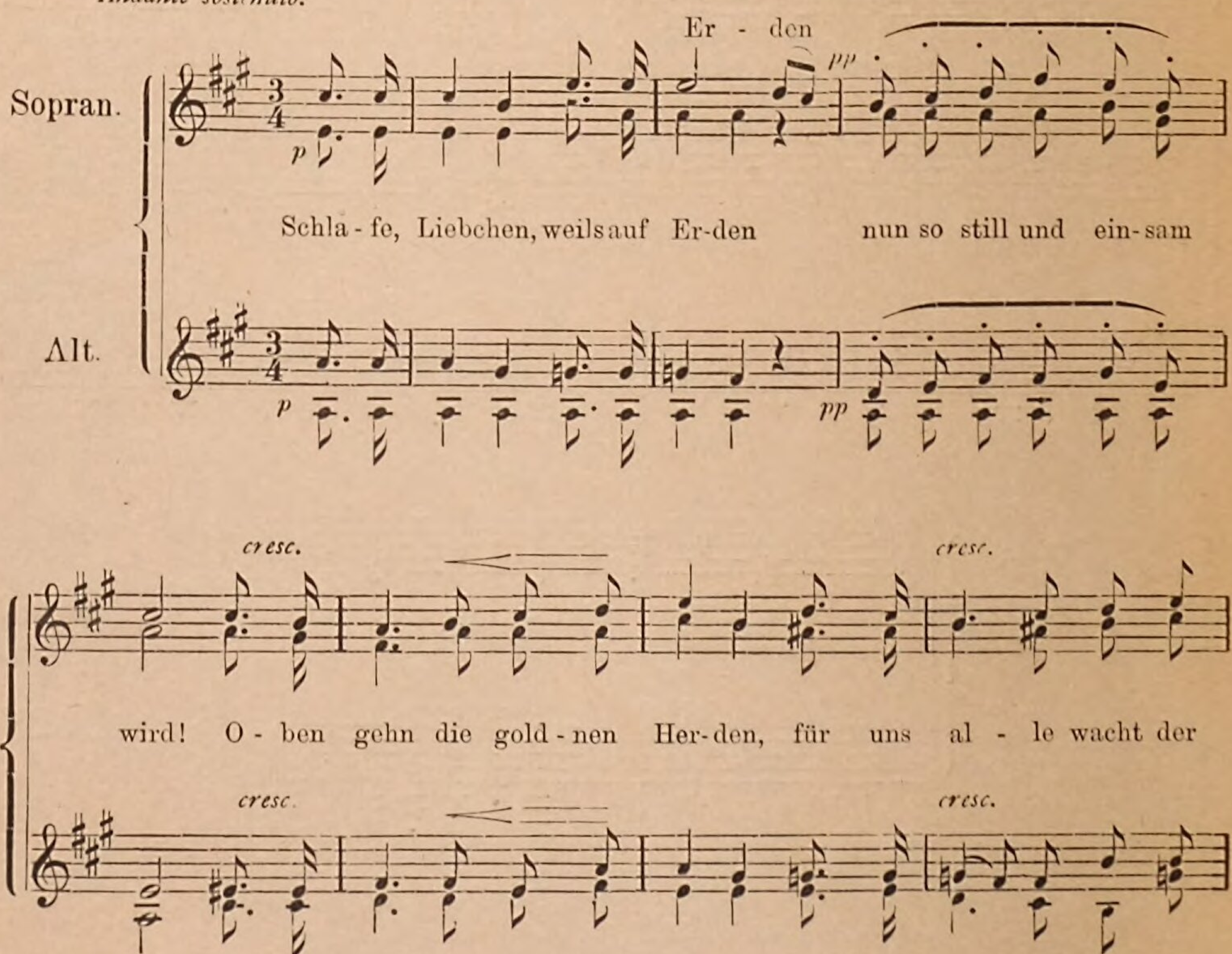
Der vierstimmige Frauen- (und Männer-Chor) bietet viele Schwierigkeiten in der Stimmführung, weil diese gleichartigen Stimmen einen geringen Tonumfang besitzen und durch diesen Umstand leicht eine gewisse Monotonie entsteht. Aus diesem Grunde ist der gemischte Chor auch wohl beliebter, denn erstens verfügt er durch die Mischung der Frauen- mit Männer-Stimmen über einen viel grösseren Tonumfang und zweitens kann er eine Abwechselung in den Tonfarben bieten, welche dem aus gleichartigen Stimmen zusammengesetzten Chore versagt ist.

Dass im vierstimmigen Satze die Akkorde vollständig angewendet werden können, versteht sich von selbst; natürlich wird meistens eins der Intervalle des Dreiklangs in einer oder der anderen Stimme, entweder im Einklang oder in der Oktave verdoppelt. Das Kreuzen der Stimmen ist erlaubt, sowie überhaupt eine freie Bewegung derselben, besonders im Männerchor, unentbehrlich ist, um die Komposition interessant zu machen.

Nachstehende Chöre liefern ein getreues Bild von der Behandlungsweise der Stimmen.

166. Abendständchen, für Frauenchor. Mendelssohn.

Andante sostenuto.

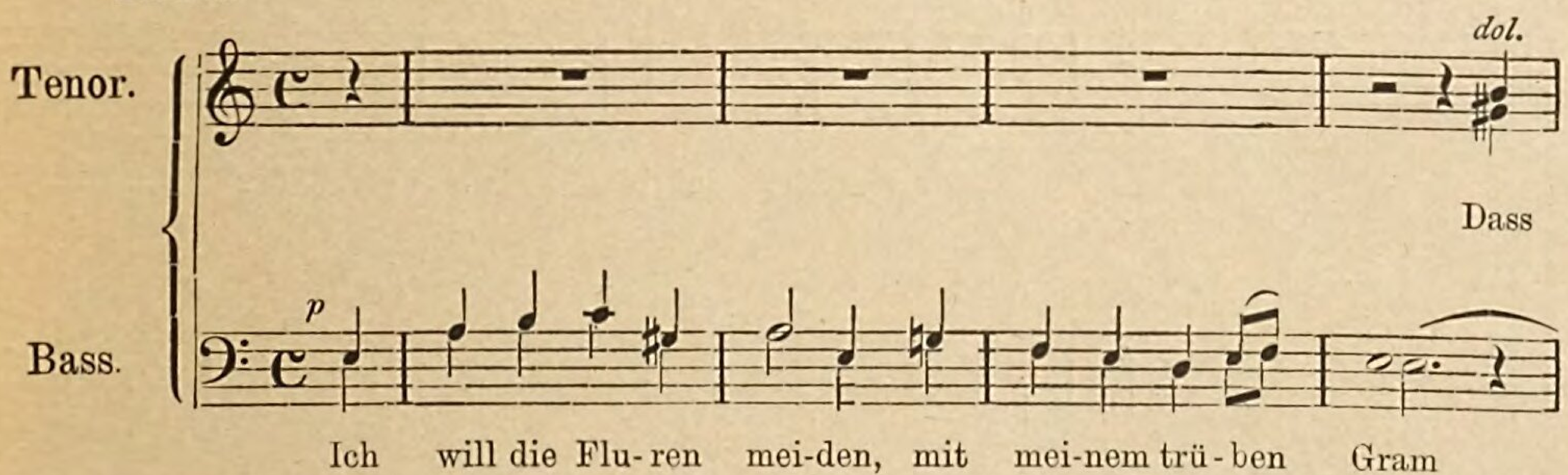




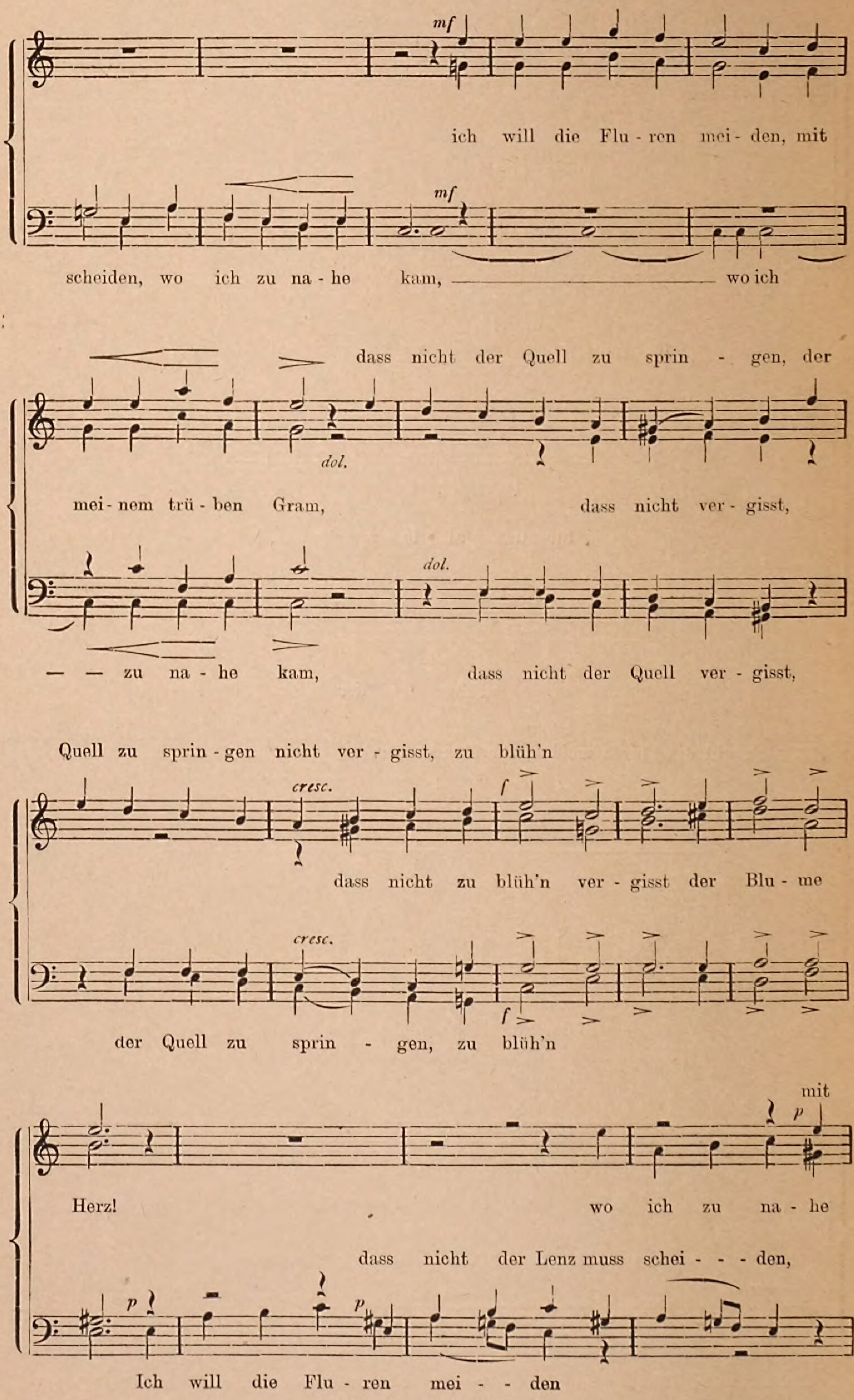


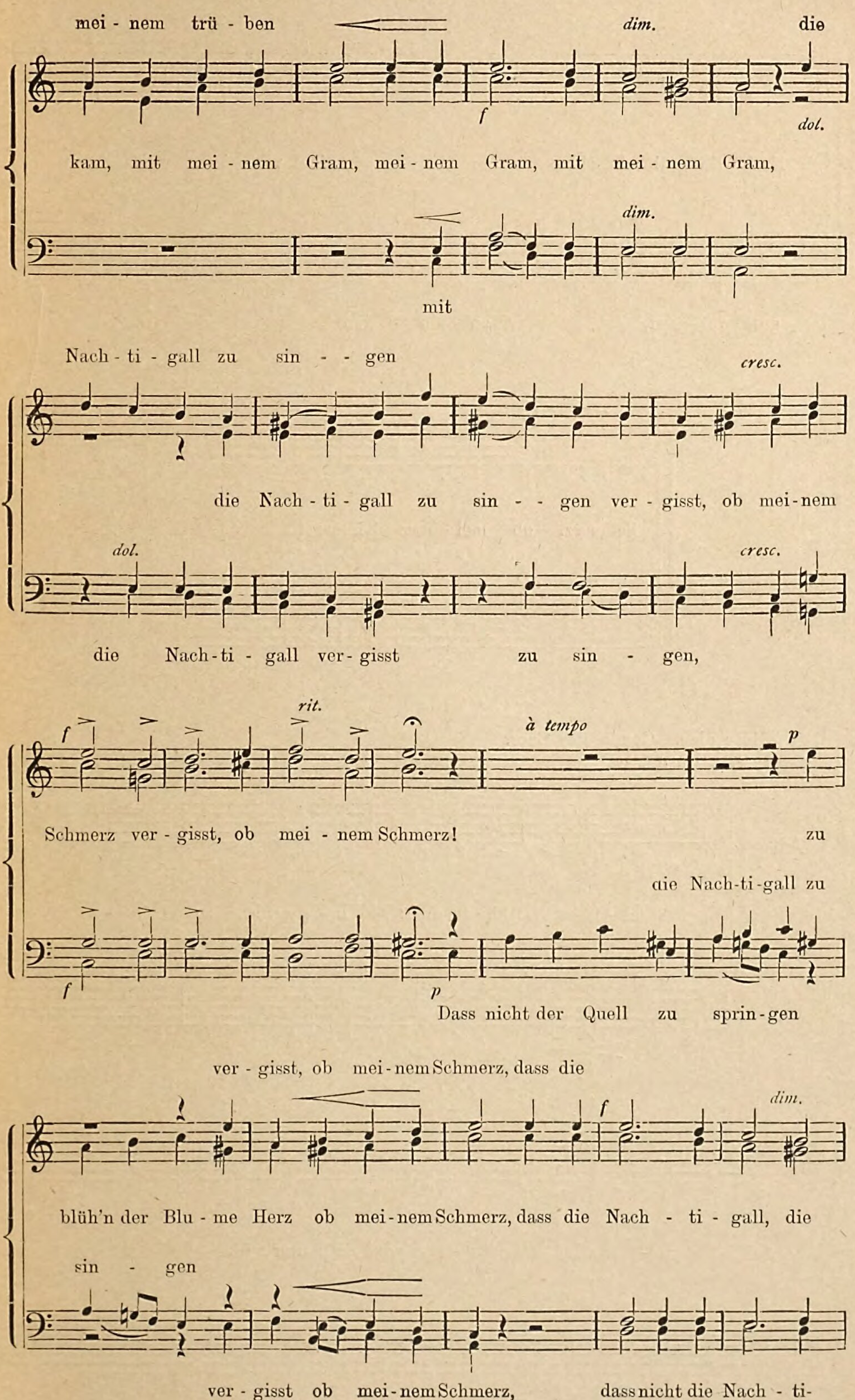
167. Ich will die Fluren meiden, für Männerchor. **Hauptmann.**

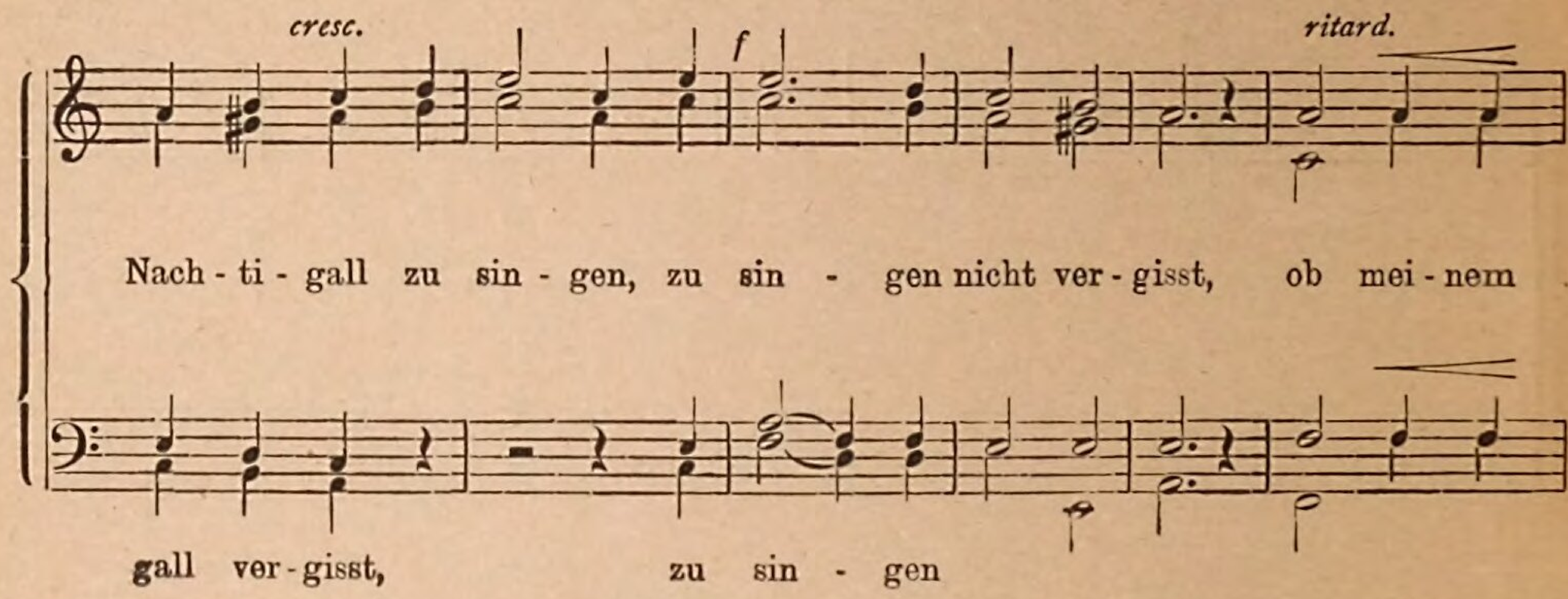
Andante.

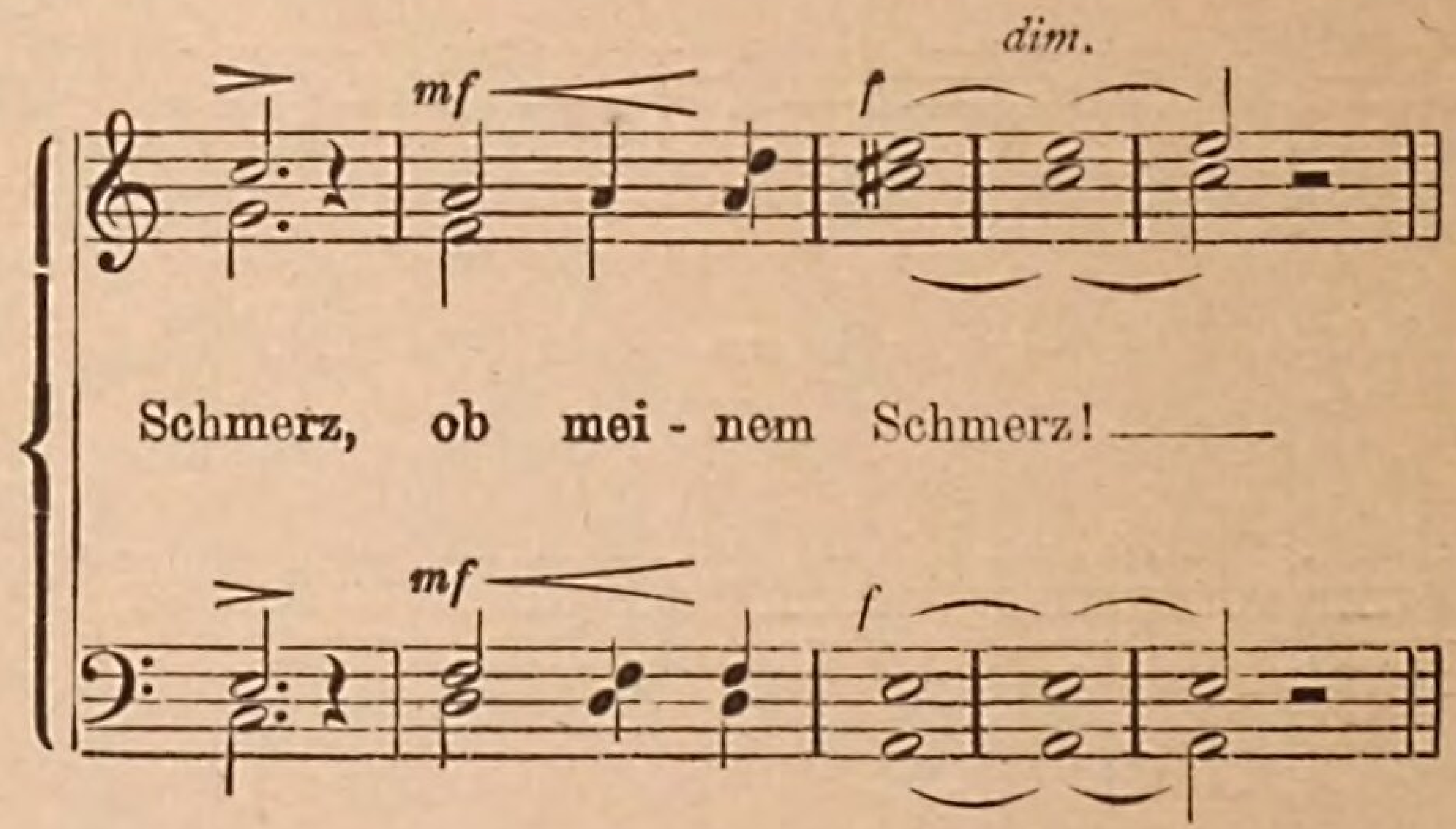





mf
ich will die Flu - ren mei - den, mit
mf
scheiden, wo ich zu na - he kam, wo ich
dass nicht der Quell zu sprin - gen, der
dol.
mei - nem trü - ben Gram, dass nicht ver - gisst,
dol.
— — zu na - he kam, dass nicht der Quell ver - gisst,
Quell zu sprin - gen nicht ver - gisst, zu blüh'n
cresc.
f
dass nicht zu blüh'n ver - gisst der Blu - me
cresc.
f
der Quell zu sprin - gen, zu blüh'n
mit
p
Herz! wo ich zu na - he
dass nicht der Lenz muss schei - - - den,
p
p
Ich will die Flu - ren mei - - den

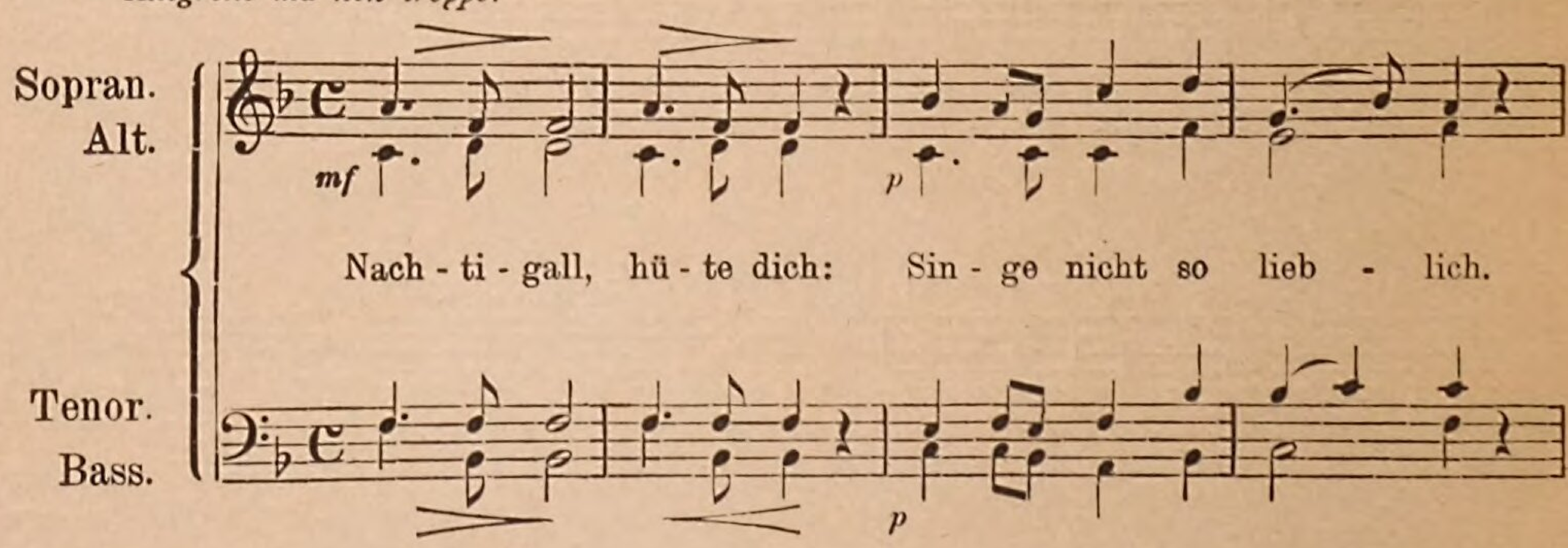

mei - nem trü - ben
dim.
die
dol.
kam, mit mei - nem Gram, mei - nem Gram, mit mei - nem Gram,
dim.
mit
Nach - ti - gall zu sin - - gen
cresc.
die Nach - ti - gall zu sin - - gen ver - gisst, ob mei-nem
dol.
cresc.
die Nach-ti - gall ver- gisst zu sin - gen,
rit.
à tempo
Schmerz ver - gisst, ob mei - nem Schmerz!
zu
die Nach-ti-gall zu
Dass nicht der Quell zu sprin-gen
ver - gisst, ob mei-nem Schmerz, dass die
dim.
blüh'n der Blu - me Herz ob mei-nem Schmerz, dass die Nach - ti - gall, die
sin - gen
ver - gisst ob mei-nem Schmerz, dass nicht die Nach - ti-

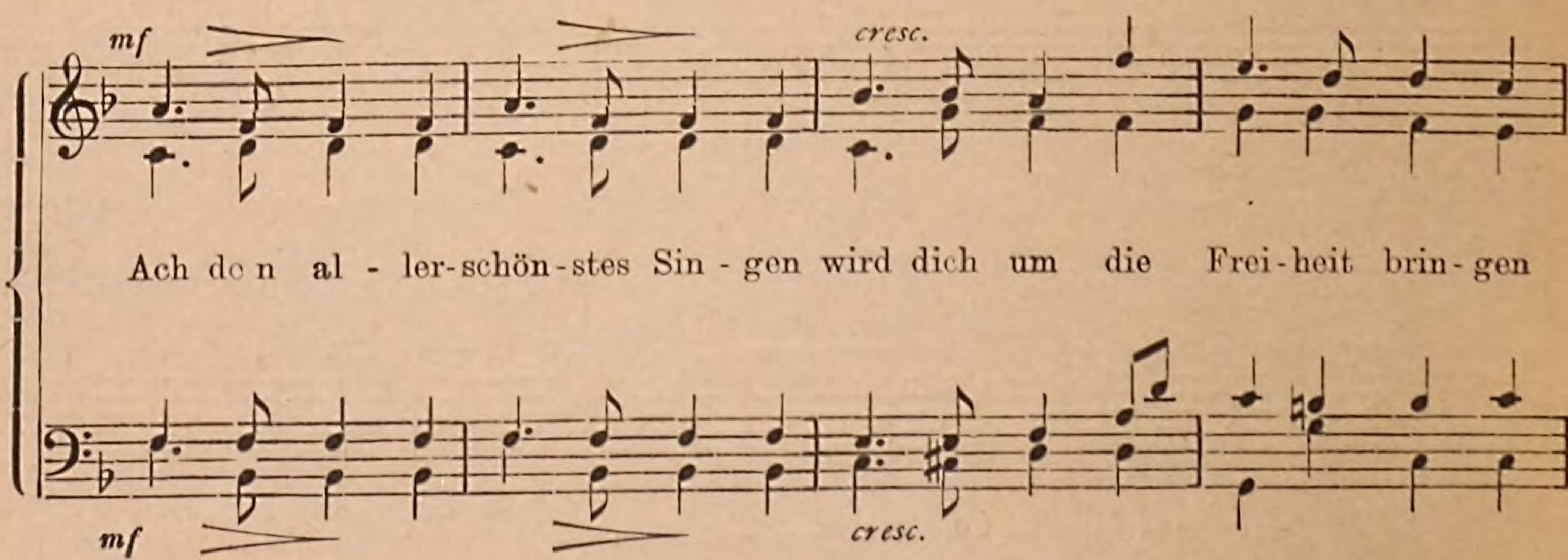


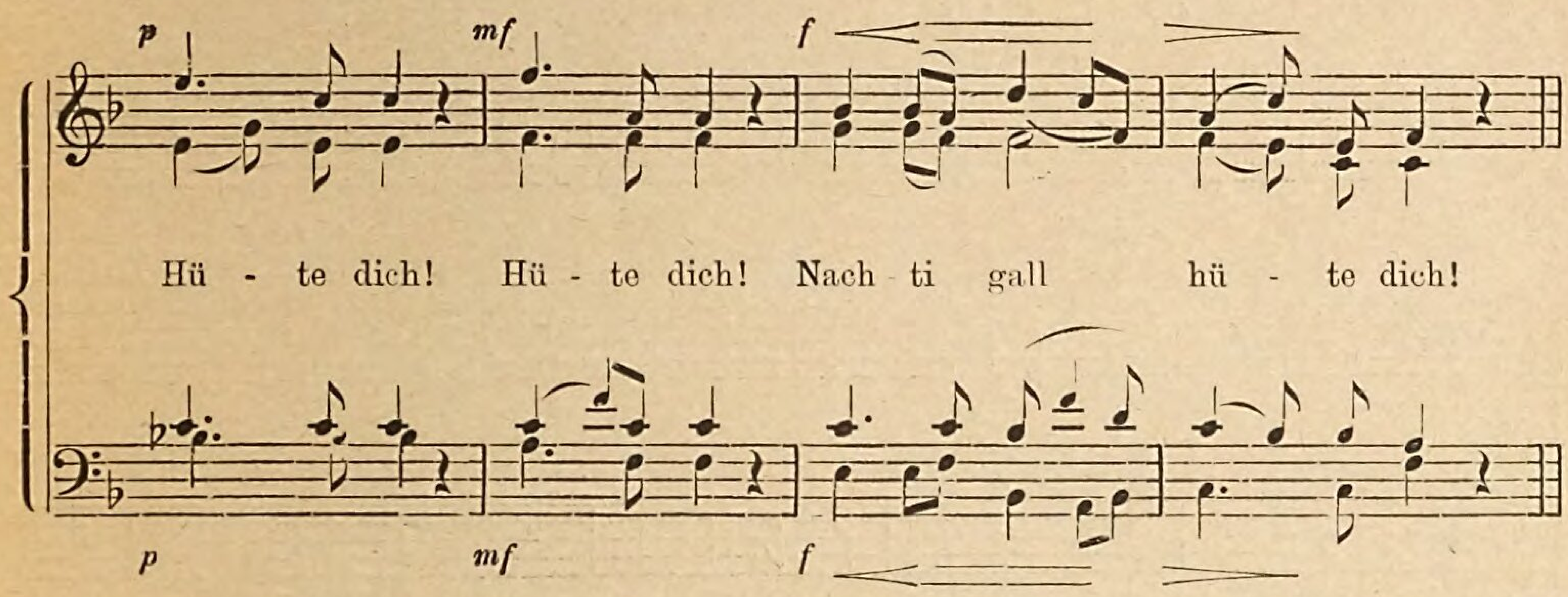


168. Hüte dich. Gemischter Chor. Ramann.

Allegretto ma non troppo.



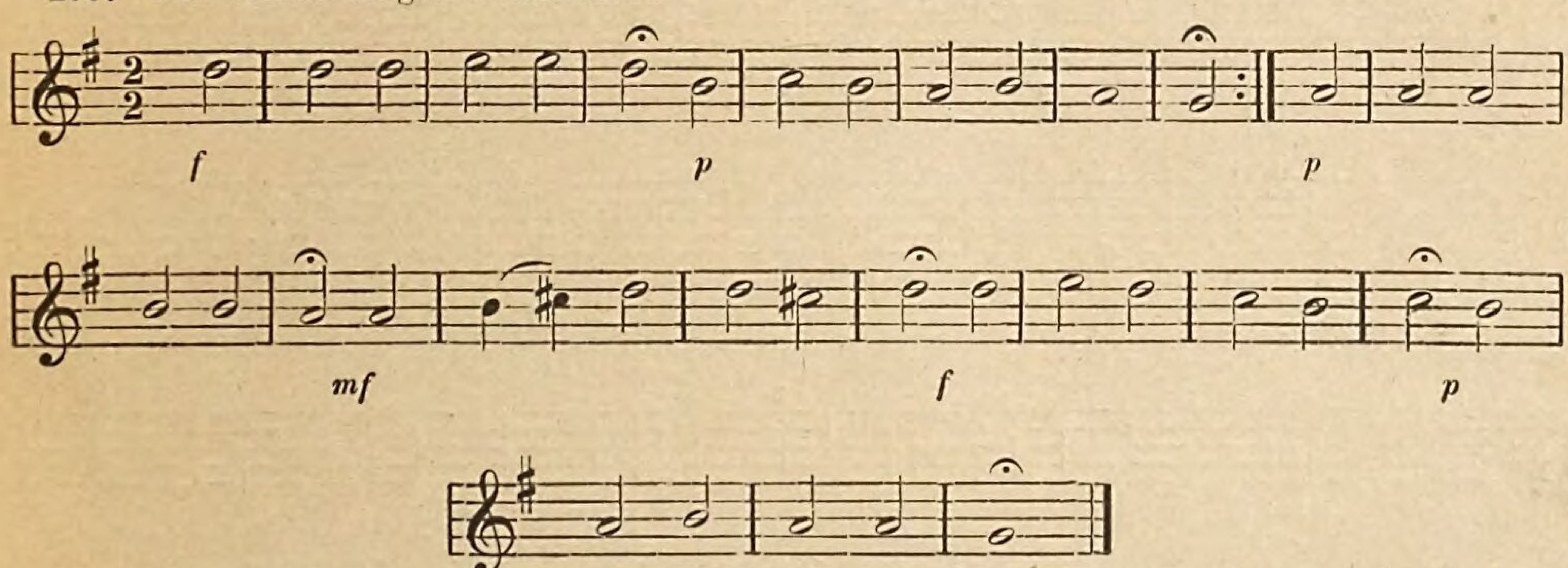




12 Aufgabe.

Um im vierstimmigen Chorsatz rechte Gewandheit zu erlangen, schreibe der Schüler folgende Choräle für die vorgeschriebenen St mmen. Selbstverstän lich dient die hier angegebene melodieführende Stimme als erste, oberste Stimme.

169. Für vierstimmigen Frauenchor.

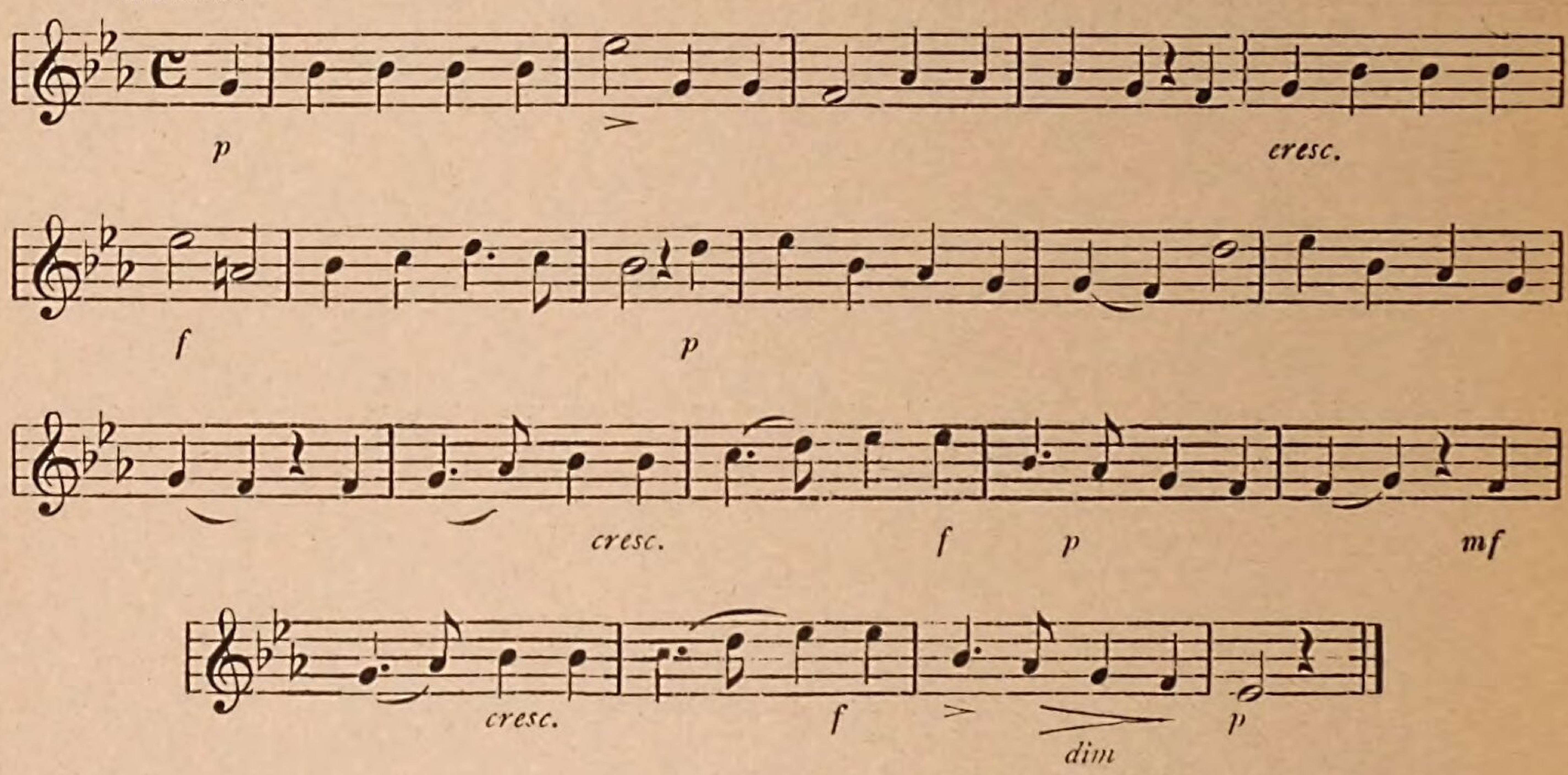


170. *Andante.* Für vierstimmigen Frau^enchor.



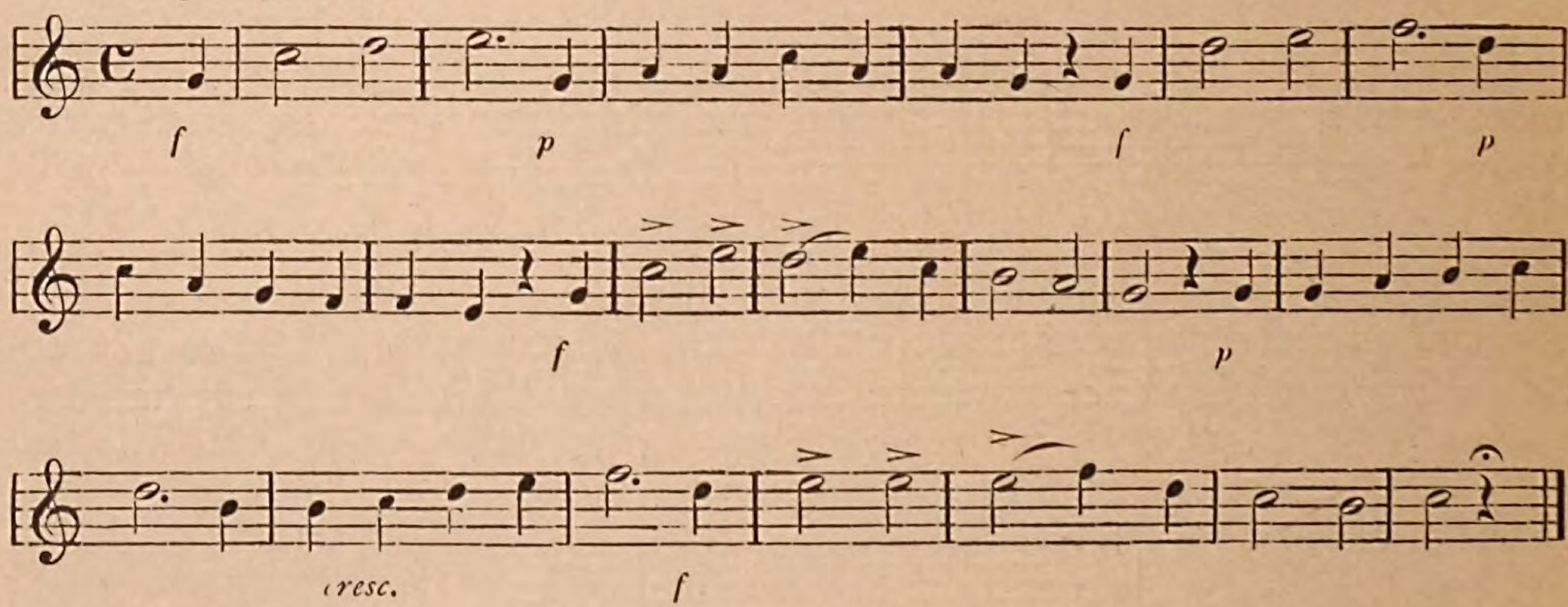
171. Für vierstimmigen gemischten Chor.

Andante.



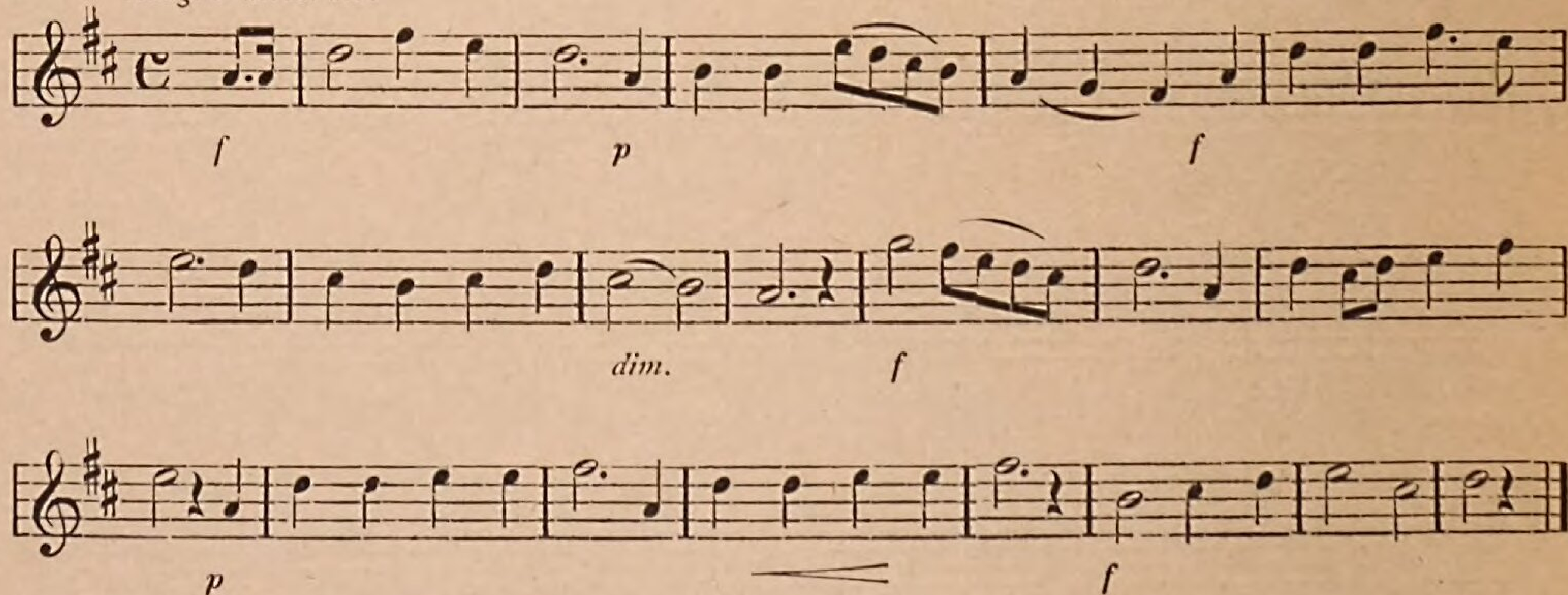
172. Für vierstimmigen gemischten Chor.

Allegro moderato.

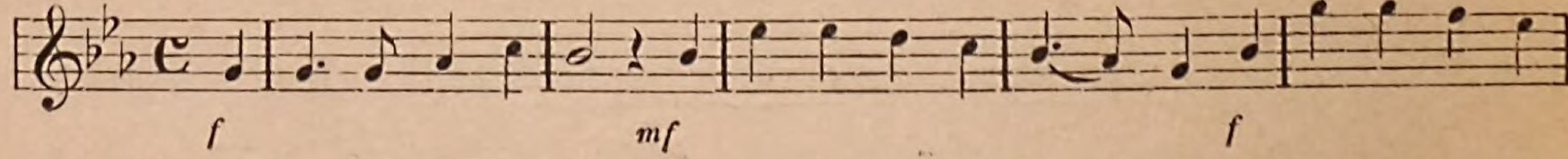


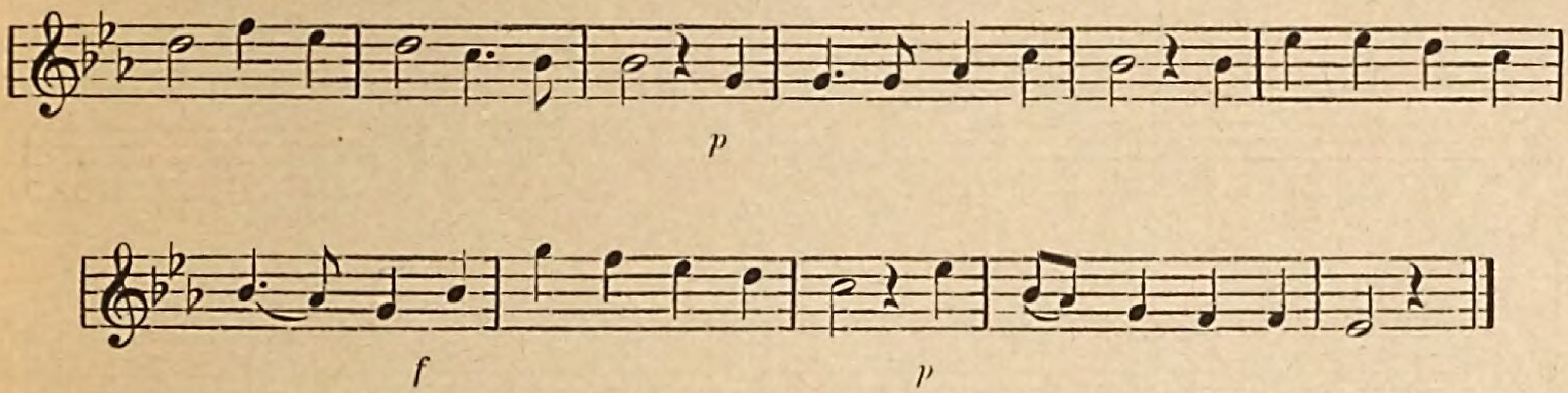
173. Für vierstimmigen Männerchor.

Allegro moderato.



174. Für vierstimmigen Männerchor.





Auch in eigens erfundenen Chorliedern für vierstimmigen Chorgesang möge der Schüler sich versuchen.

Siebzehntes Kapitel.

Der vierstimmige Instrumentalsatz ohne Begleitung.

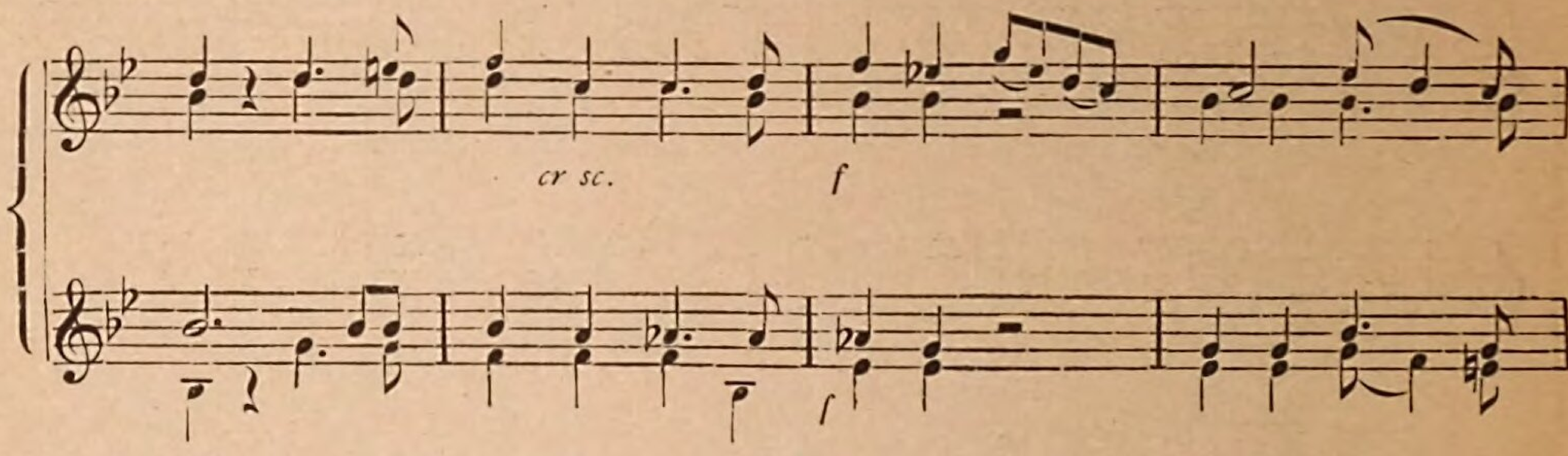
Der vierstimmige Instrumentalsatz oder das Instrumentalquartett kann entweder für Blas-Instrumente: Flöte, Klarinette, Oboe und Fagott, (oder: Trompete, Alt- und Tenor-Horn und Posaune oder ähnliche Zusammensetzung), oder für Streich-Instrumente: 2 Violinen, Bratsche und Cello, oder auch für Blas- und Streich-Instrumente vermischt, gesetzt werden, dies hängt ganz von dem Belieben des Komponisten ab. Was das klassische Klavier-Quartett (Violine, Bratsche, Cello und Pianoforte) anlangt, so gehört die Besprechung desselben nicht in dieses Kapitel, weil hier wiederum die Klavierpartie, wie im Trio, allein schon eine grosse, selbständige Vielstimmigkeit besitzt, die natürlich mit dem reinen vierstimmigen Satz nicht verwechselt werden kann.

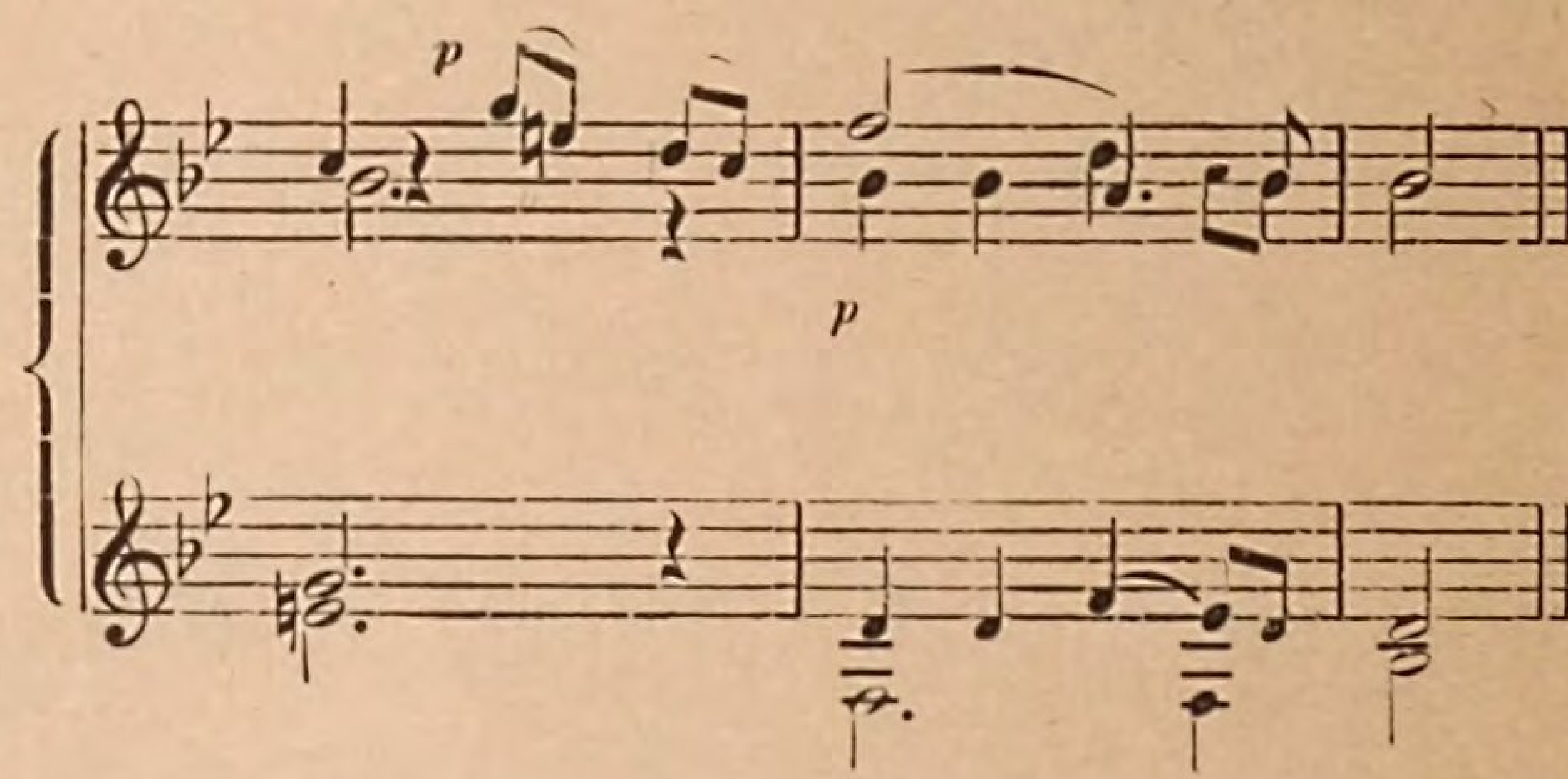
Die Behandlungsweise des vierstimmigen Satzes für Blas-Instrumente ist der technischen Fähigkeit sowie dem Tonumfang der Instrumente, für die der Komponist zu schreiben beabsichtigt, unterworfen.

So liegt z. B. ein vierstimmiger Männerchor ganz prächtig in der Lage für 4 Waldhörner, und kann demgemäss von diesen geblasen werden, wie für die Stimmen geschrieben steht, nur mit dem Unterschied, dass in diesem Falle die 1. und 2. Bass-Stimme im Violin-Schlüssel geschrieben werden muss.

175. Im Süden. (Männerchor.) Mendelssohn.







Ein gemischter Chor dagegen könnte, der Tonlage entsprechend, nur von 2 Klarinetten (oder auch 2 Flöten oder Oboen) und 2 Fagotten, oder von 2 Pistons (hohe Trompeten) Bariton und Posaunen (oder Tuba) u. s. w. ausgeführt werden, wie bereits im 14. Kapitel erwähnt wurde.

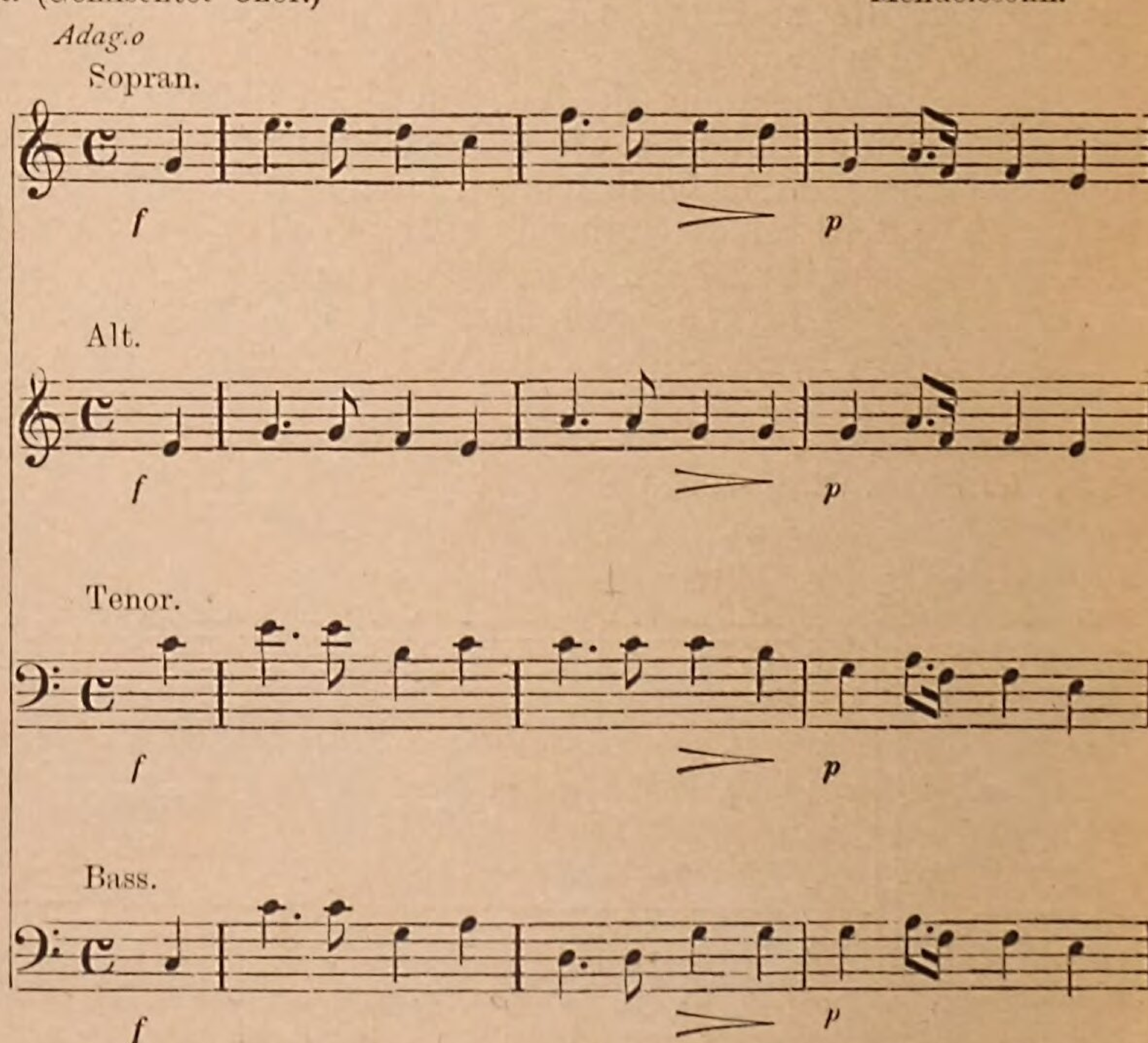
176. Morgengebet. (Gemischter Chor.) Mendelssohn.

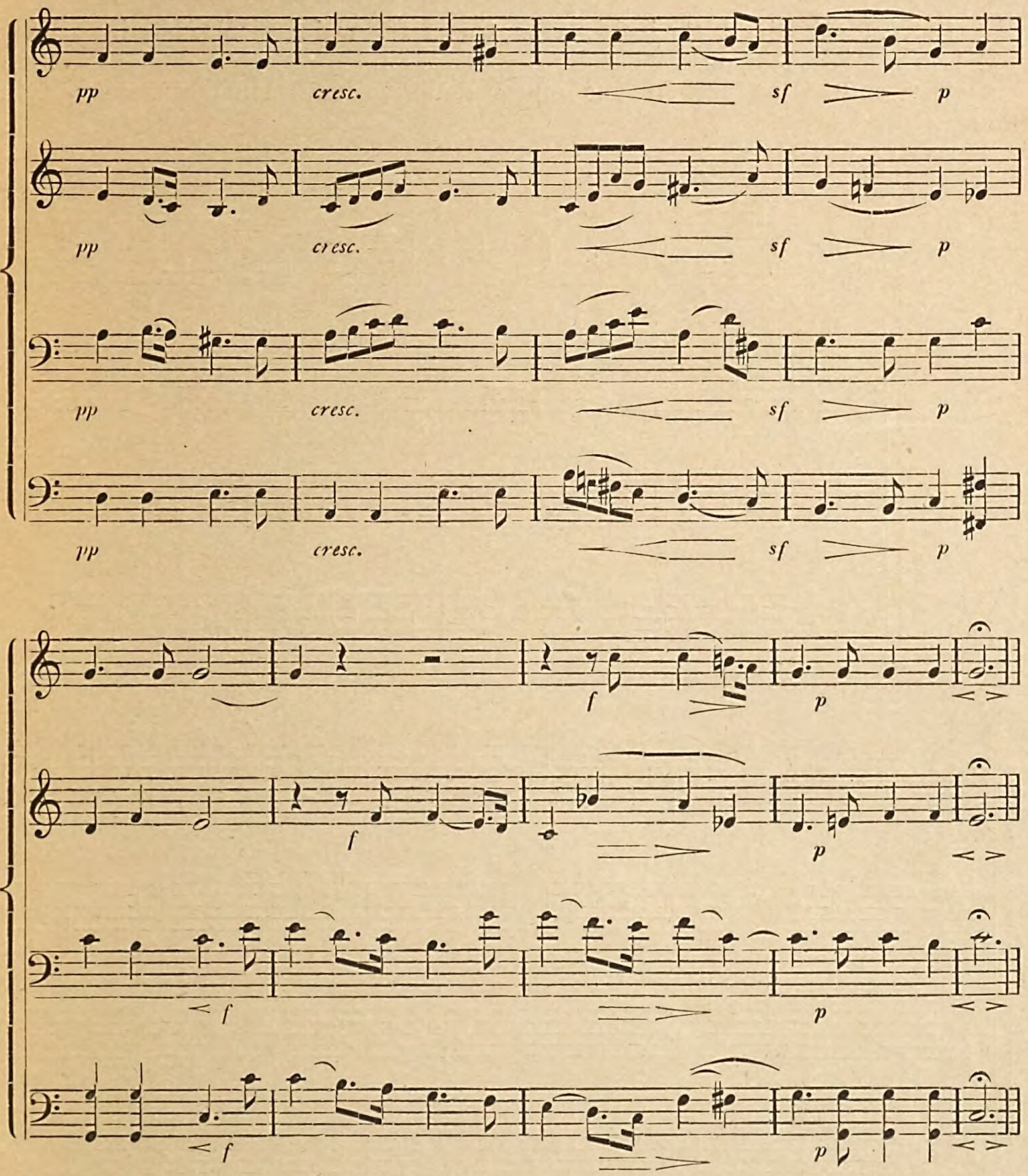
I. Klarinette oder Oboe (Fl te) oder Piston.

II. Klarinette oder Oboe (Flöte) oder Piston.

I. Fagott oder Bariton.

II, Fagott oder Posaune oder Tuba.





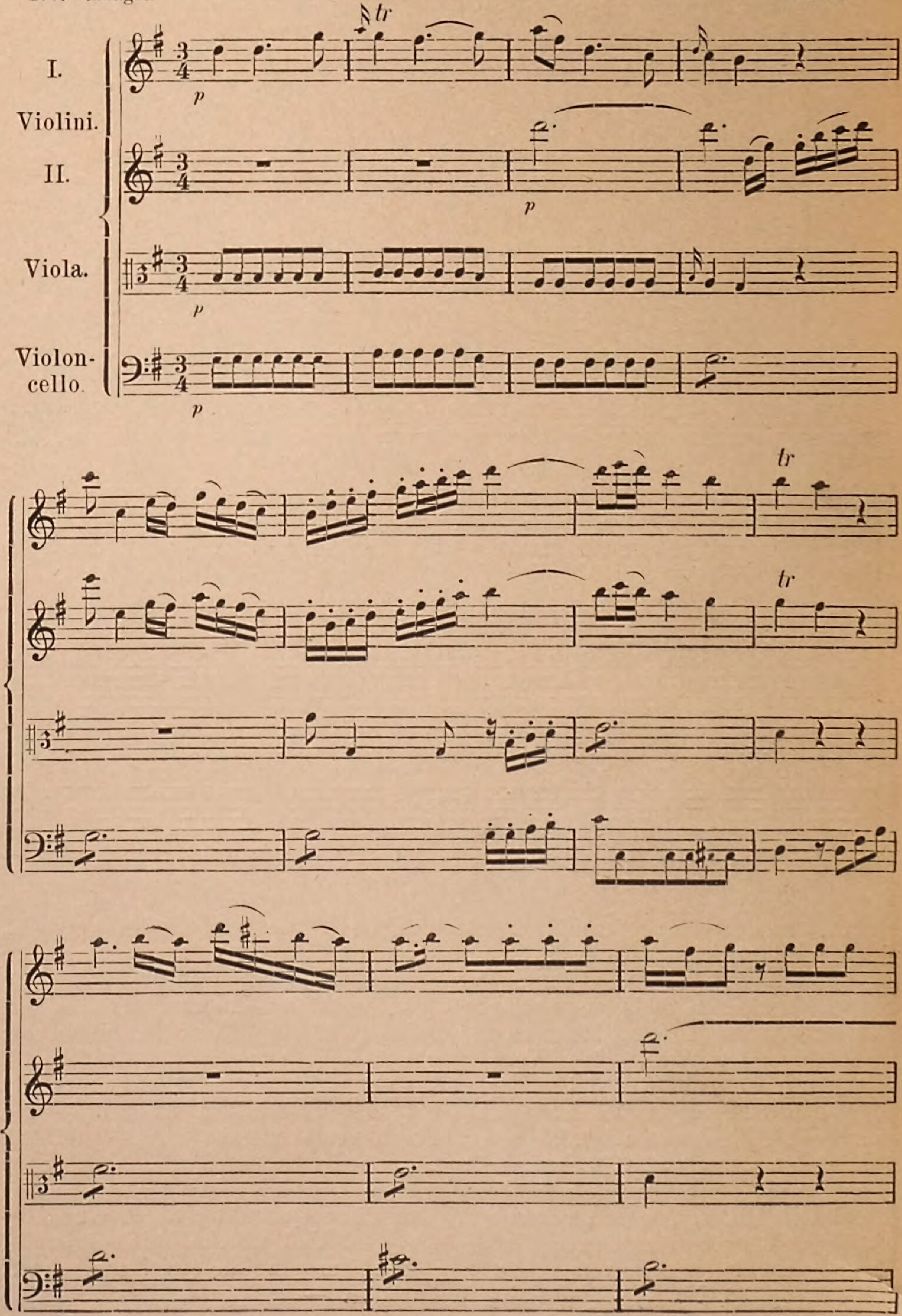
Wenn heutzutage jemand ein Streich-Quartett zu komponieren versucht, dann wird sogleich vom Autor verlangt, ein Meisterwerk in diesem Genre zu liefern. Das ist aber leichter verlangt als gethan; man vergisst, dass unsere klassischen Tonheroen auch nicht gleich mit den ersten Quartetten, die aus ihrer Feder flossen, Meisterwerke geliefert haben. Vor allem studierten die Meister die Werke ihrer Vorgänger und Zeitgenossen. Es ist bekannt, mit welch besonderem Fleiss Mozart 6 Quartette komponiert hat, um sie Haydn, dem Schöpfer des klassischen Streich-Quartetts, zu widmen, — „es war Schuldigkeit von mir“, sagte er, „denn von ihm habe ich gelernt, wie man Quartette schreiben muss“. —

„Welch ein Schwung, welch eine Anmut in den Motiven“, äusserte sich Rossini zu Hiller, „es sind reizende Werke, diese Quartette; welch ein liebevoller Verkehr der Instrumente unter einander! Und welche Feinheit in den Modulationen!“ Beethoven setzte zum Studium ein Haydn'sches Quartett (Es-dur, op. 32, No. 1) eigenhändig in Partitur. —

Betrachten wir z. B. jenes erste Quartett, welches Mozart in seinem 14. Lebensjahre komponiert hat.

Der erste Satz besteht aus einem gefühlvollen, melodiösen Adagio in G-dur.

177. Adagio. Mozart.

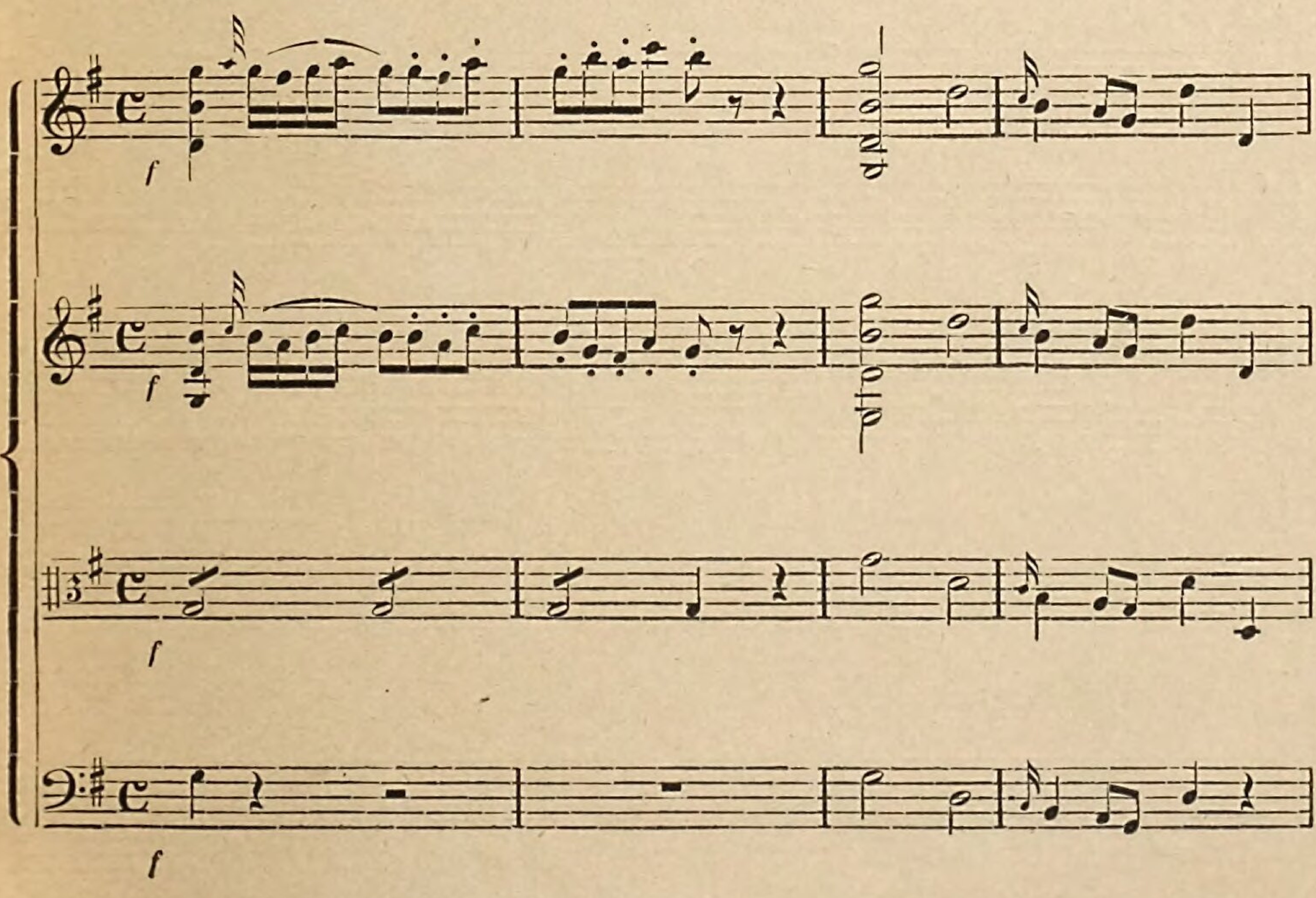


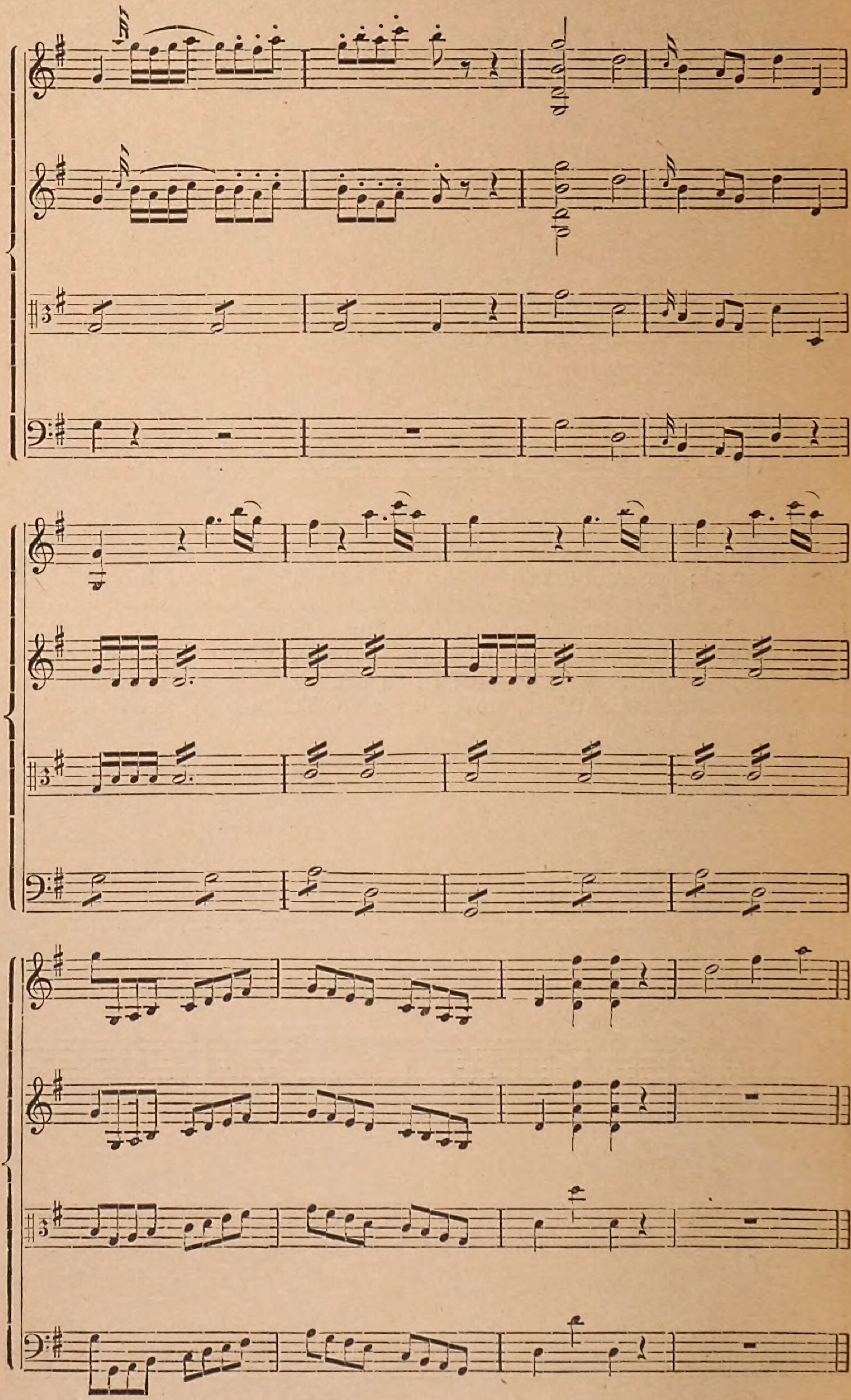


Noch 15 Takte folgen, dann schliesst der erste Teil in der Ober-Dominante von G-dur ab; der zweite Teil enthält 39 Takte und schliesst in der Haupttonart. Ein schönes Bestreben, jedem der 4 Instrumente eine melodiöse selbständige Stellung zu geben, zeigt sich in diesem ersten Quartett.

Der zweite Satz besteht aus einem Allegro, in dem wir den gleichen oben genannten Vorzügen begegnen; frisch und lebendig, wie eine Festmusik, klingt dieses hübsche Allegro, wovon der erste Teil aus 35, der zweite Teil aus 49 Takten besteht.

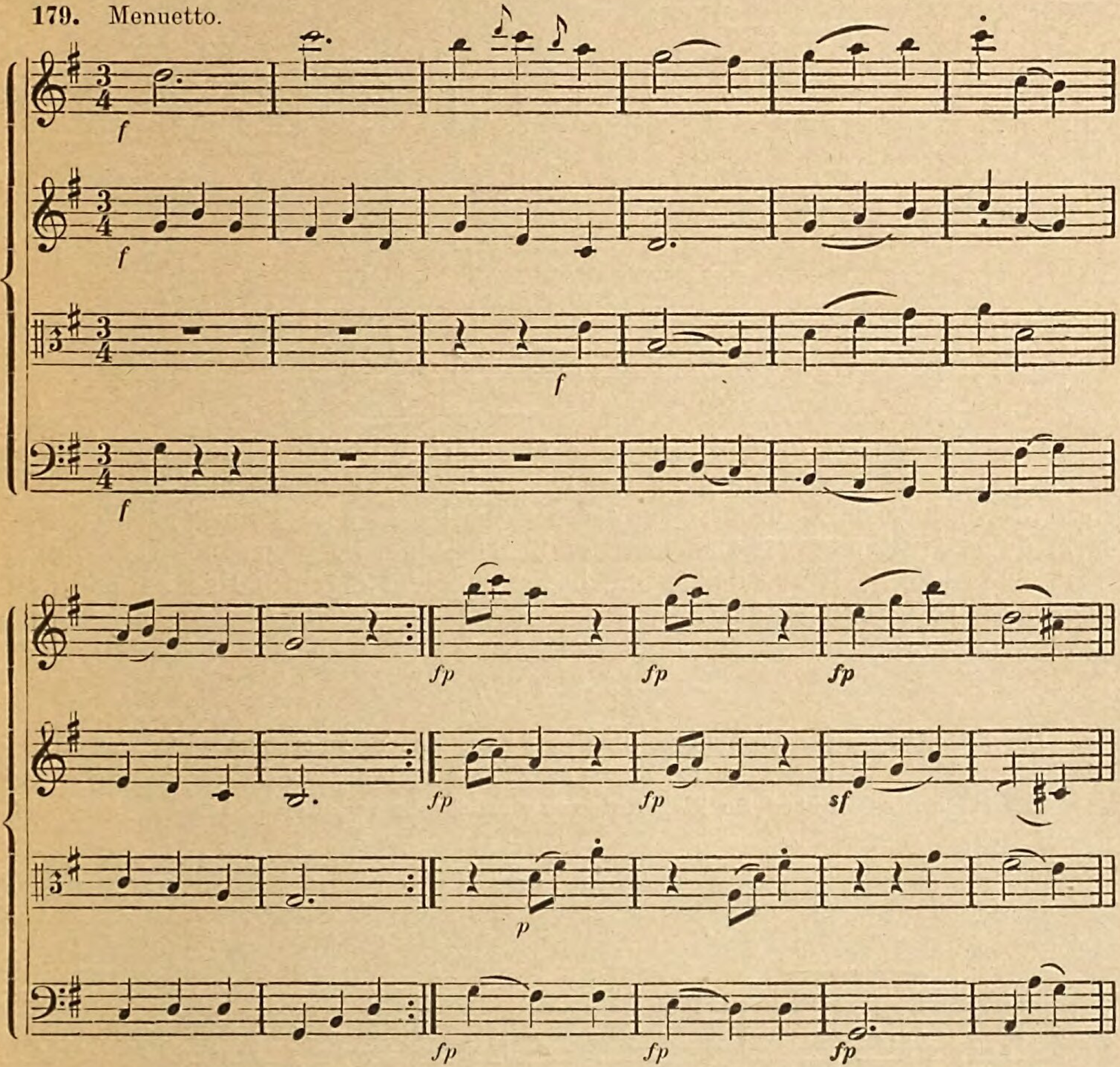
178. Allegro.





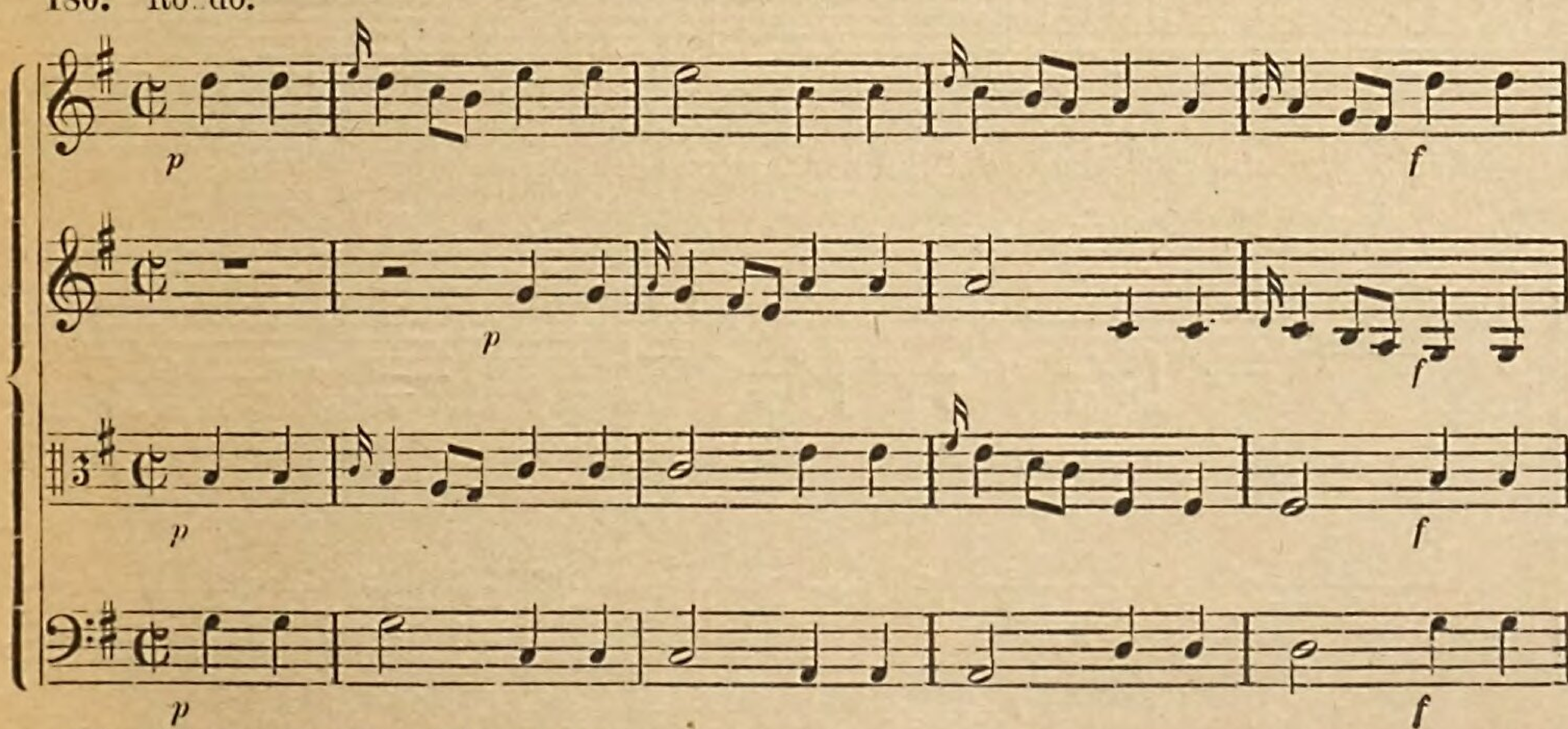
Auf dieses Allegro folgt dann eine sehr anmutige Menuett in G-dur; das Trio steht in der Unterdominant-Tonart.

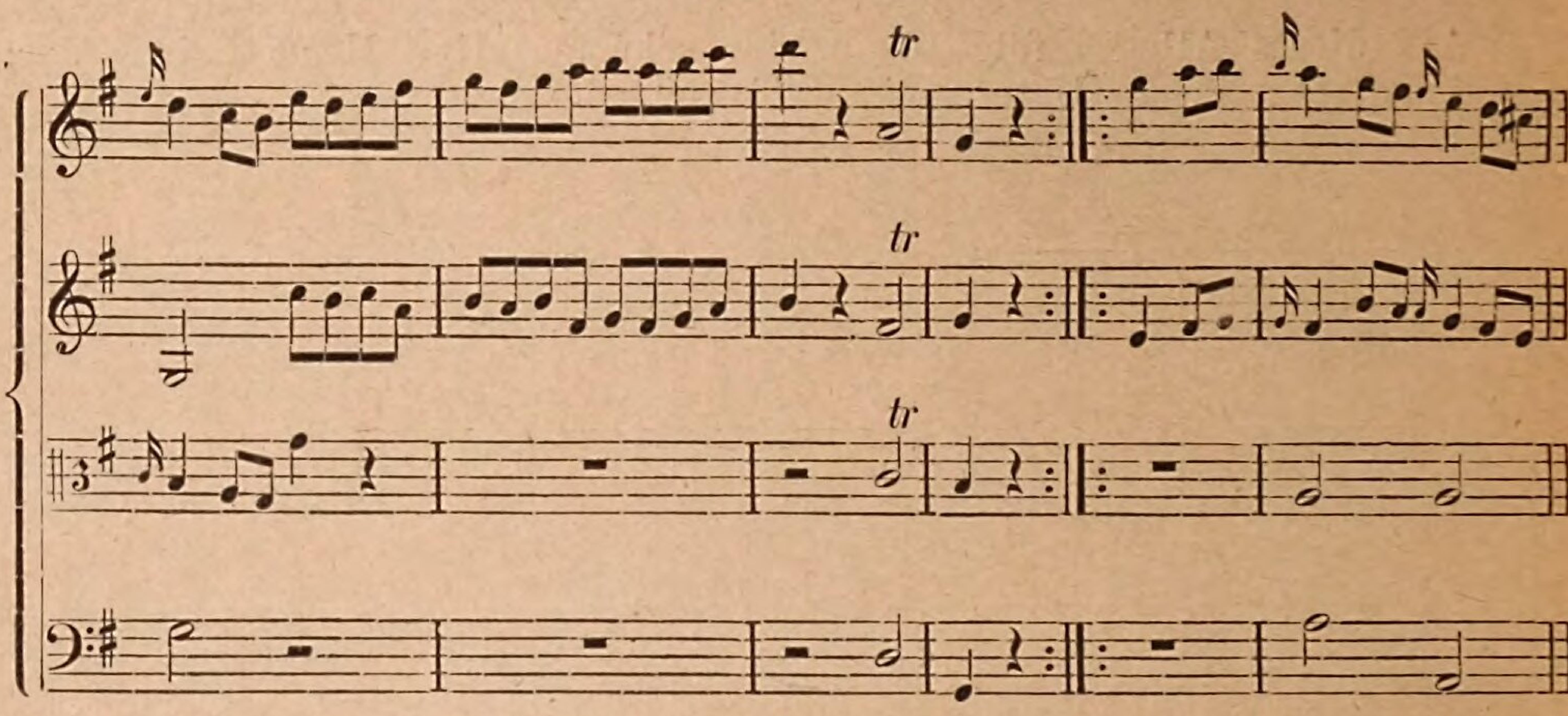
179. Menuetto.



Das Schlussrondo wurde erst später hinzugefügt und beginnt folgendermaassen:

180. Ro. do.





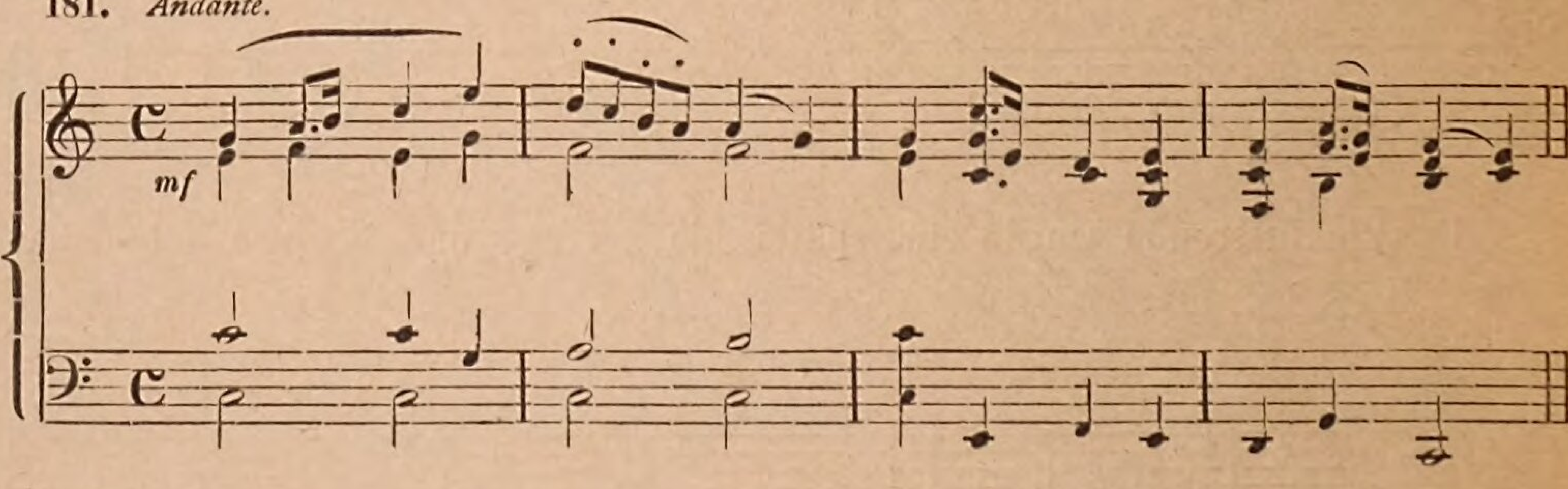
Otto Jahn sagt über dieses erste Quartett Mozarts: „Klare Einsicht in die wesentlichsten Erfordernisse des Quartettstils, Freiheit und Selbständigkeit aller Stimmen, Konzentrierung des Gehaltes in scharf ausgeprägten Formen, daher ein Vorwiegen thematischer Bearbeitung, ist schon in diesem ersten Versuche unverkennbar, der, ohne bedeutend und eigentümlich zu sein, ein abgerundetes Ganzes bildet".

13. Aufgabe.

Der beste Weg, um Selbständigkeit in dieser Kunstgattung zu erlangen, ist Arrangements oder Bearbeitungen zu unternehmen. Zu diesem Zwecke schlagen wir die Bearbeitung folgender „Lieder ohne Worte" für Pianoforte von Mendelssohn vor, welche meistens vierstimmig gesetzt sind.

Folgendes „Lied ohne Worte" ist für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott zu übertragen:

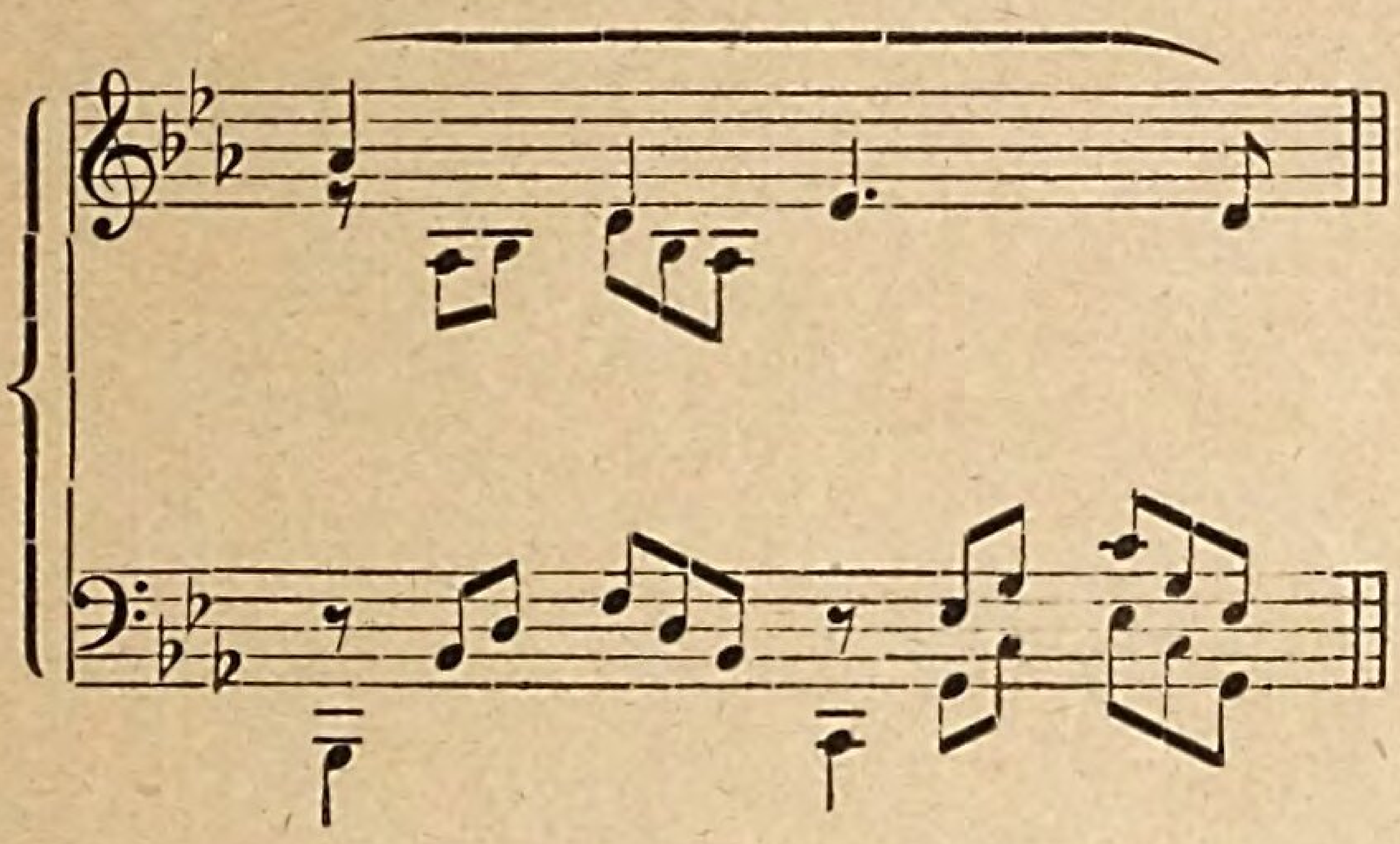
181. *Andante.*



Für 2 Violinen, Bratsche und Cello zu übertragen:

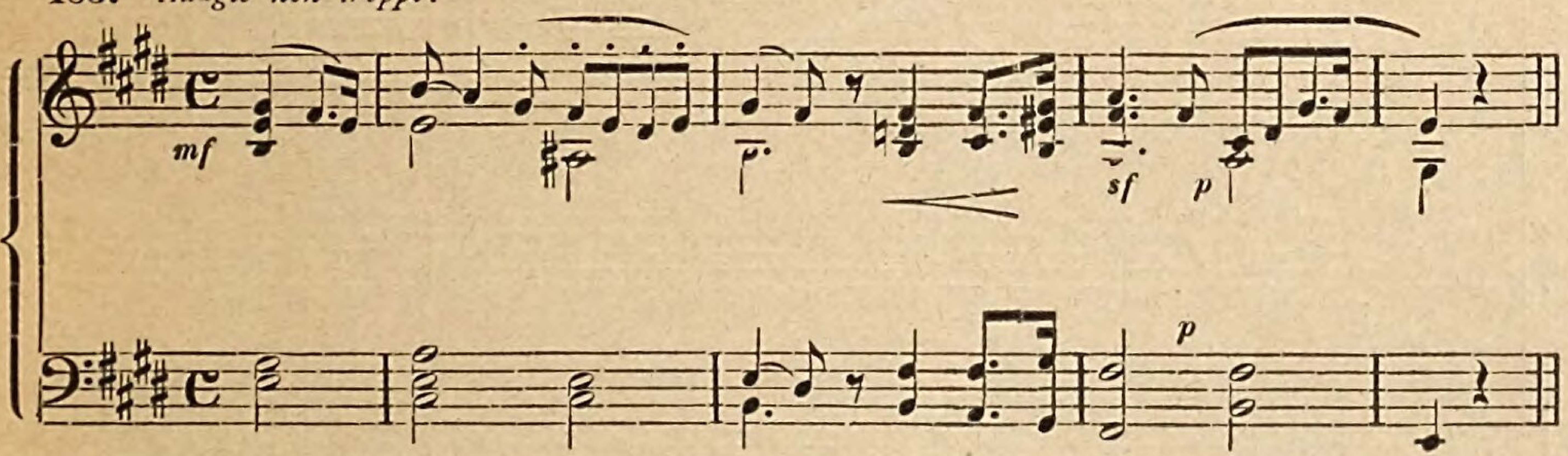
182. *Andante espressivo*





Für Piston (oder Trompete), 2 Hörner und Posaune (oder Tuba):

183. *Adagio non troppo.*



Da die Mendelssohn'schen „Lieder ohne Worte“ für Pianoforte in billigen Ausgaben erschienen sind, so werden sie allen Schülern leicht zugänglich sein; auch empfehlen wir dem Kunstjünger noch die Quartette von Mozart zum Studium.

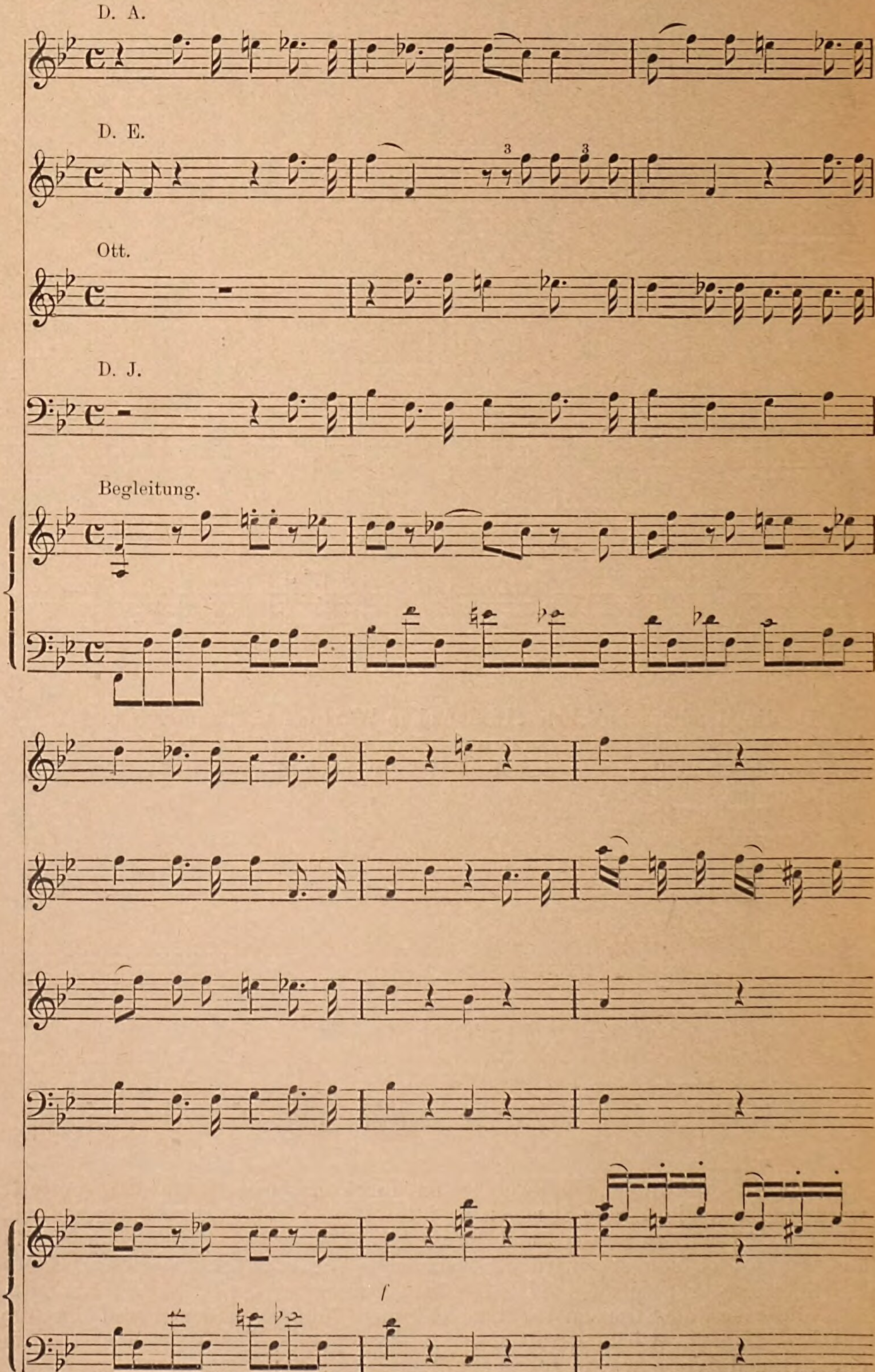
Achtzehntes Kapitel.

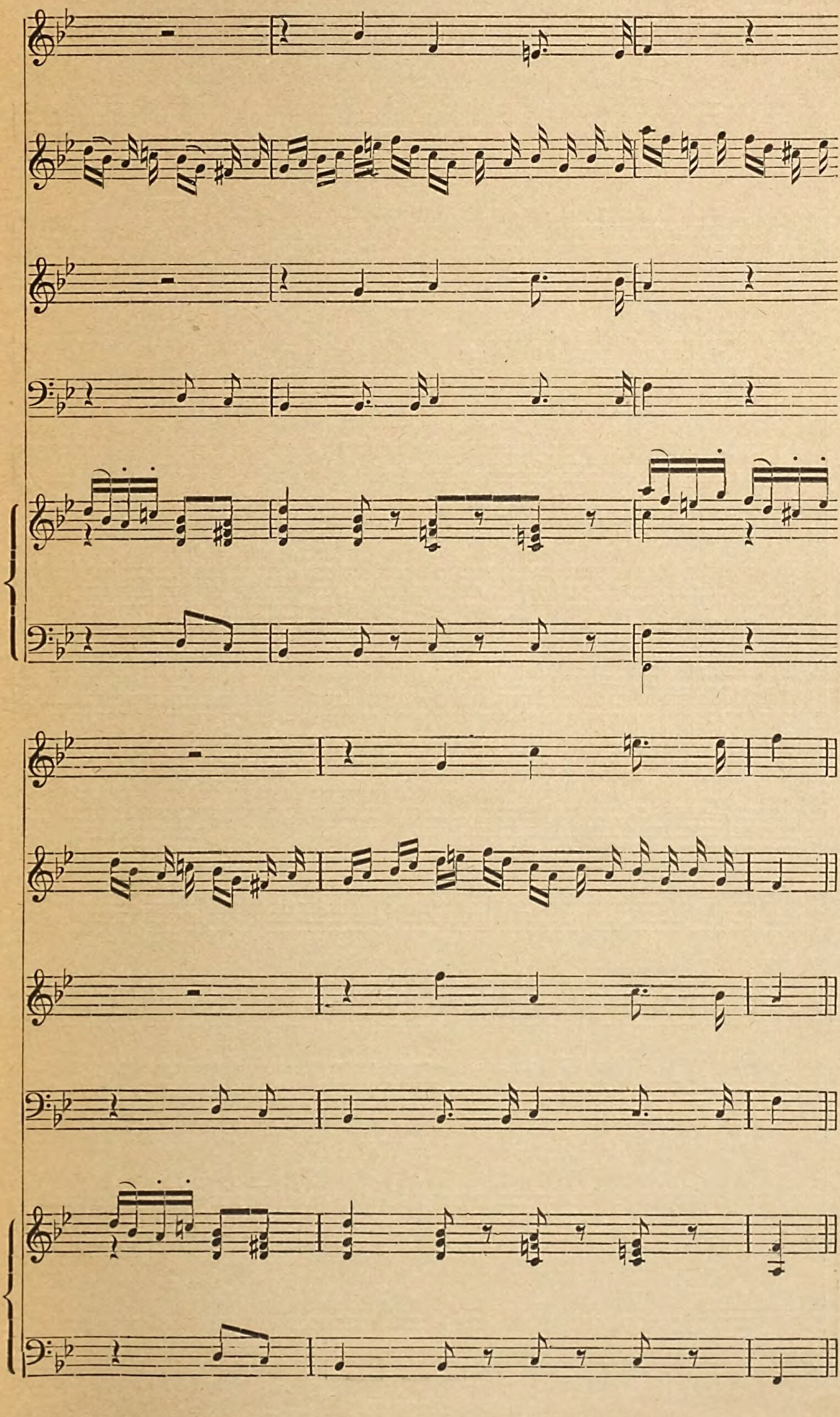
Der vierstimmige Sologesang mit oder ohne Begleitung.

Die Hauptbedingungen, welche an diese Kompositionsgattung gestellt werden, sind, die 4 Solo-Stimmen so interessant, melodisch wie harmonisch, als nur möglich, zu setzen, und zwar derart, dass der Gesamteindruck ein äusserst wohlklingender wird. Mozart und Verdi haben in diesem Genre herrliche Muster geschaffen. Die Begleitung muss eventuell so gestaltet sein, dass die vier Solo-Stimmen recht zu Geltung gelangen können und letztere durch erstere nur wirkungsvoll unterstützt werden. Dies geschehe etwa in der Art und Weise wie in folgenden Beispielen:

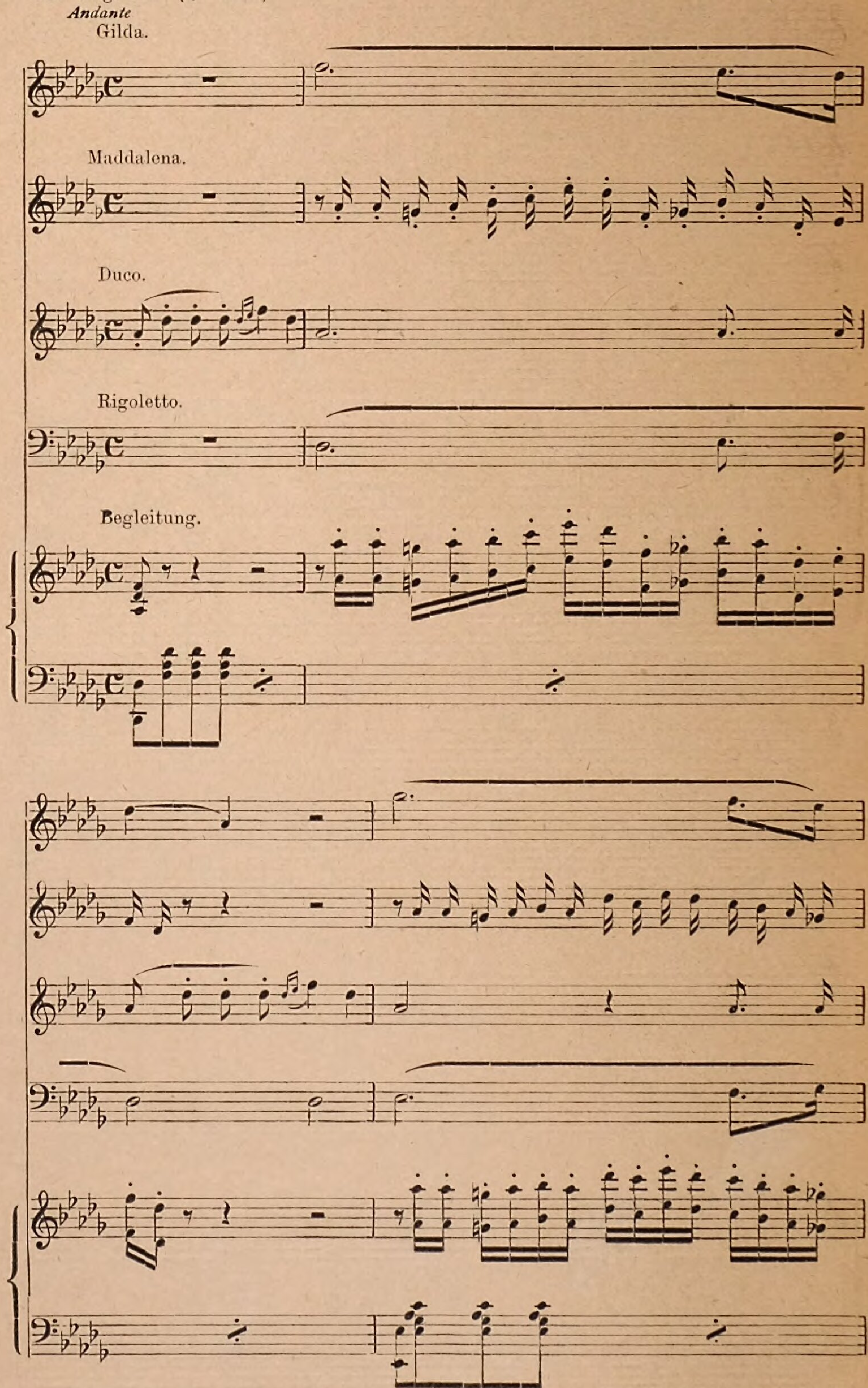
184. Don Juan. (Quartett.) Mozart.

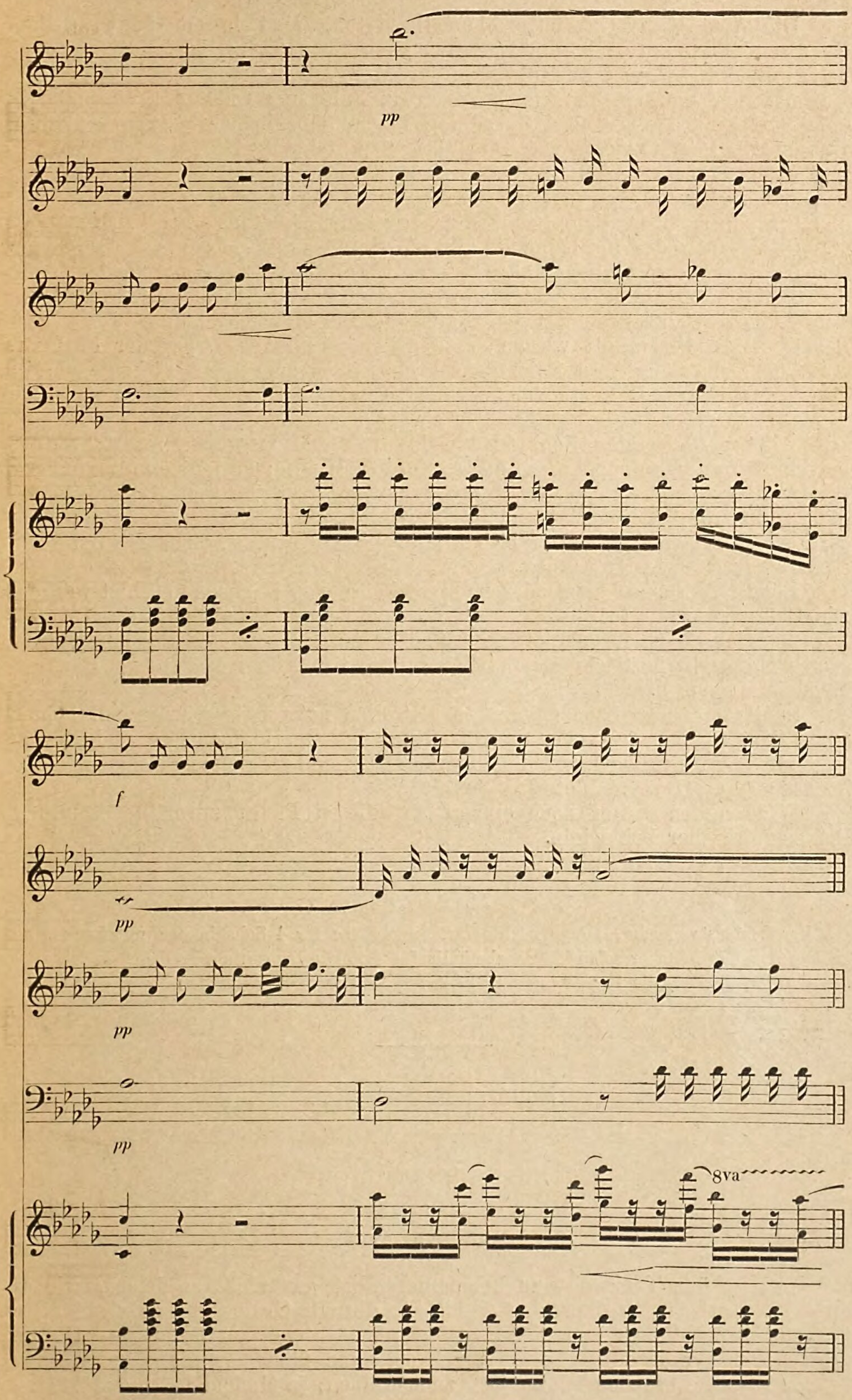
Andante.





185. Rigoletto. (Quartett.) Verdi.




pp
f
pp
pp
pp
8va

Die Sologesangs-Quartette ohne Begleitung sind in Opern, Oratorien, Kantaten, Messen u. s. w. nichts Seltenes, so u. a. das prächtige Quartett im „Stabat Mater“ von Rossini.

Mitunter werden im reinen Vokalsatz Solo und Chor verbunden. Die Solosätze können einer einzigen oder mehreren Solostimmen zugeteilt werden. In unbegleiteten Vokalsätzen (a cappella) wird in der Regel das Letztere vorgezogen. Solosätze können mit Chorsätzen abwechseln oder sich mit ihnen gleichzeitig verbinden. Der erstere Fall kann zunächst im Chorliede eintreten. Es kann eine Strophe mehr für Sologesang, die andere mehr für Chorgesang sich eignen; dann wird entweder für beide dieselbe Weise benutzt, nur durch Solo- oder Chorbesetzung unterschieden; oder es kann bei einem Solo vorzutragenden Liede der Schlusssatz (als sogenannter Refrain) vom Chor gesungen werden. Auch kann einem Chorsatz ein neuer Satz für Solostimmen folgen und dann der Chorsatz wiederholt werden, wie das häufig in der Oper der Fall ist. Endlich können mehrere Solostimmen dem Chor gegenüber stehen, wie in Haydn’s Oratorien, in Beethoven’s grosser Messe, in dessen IX. Symphonie, sowie in Mozarts Opern u. i. a. Dass dadurch ein mehr als vierstimmiger Satz entsteht, ist selbstverständlich. Der mehr als vierstimmige Satz besteht aber gewöhnlich aus Verdoppelungen der Akkord-Intervalle; er ist von grossartiger Wirkung, wenn der Komponist ihn gut zu verwerten versteht. Die Stimmen können in zwei oder mehrere Partien geteilt werden; bald kann die eine, oder einige dieser Partien für sich allein, bald alle vereint zur wahren Vielstimmigkeit verwendet werden.

Ebenfalls können zwei oder mehrere Chöre von Stimmen gebildet werden. Die Chöre können gleiche Stimmenzahl und Lage haben, oder ungleiche. Der Schüler findet in den Werken Bachs (in der Matthäus-Passion und in seinen Motetten) herrliche Doppelchöre; ebenso auch in den Oratorien Händels, Mendelssohns u. a.

In dramatischen Szenen kann es bisweilen notwendig werden, drei oder mehr Partien gegen einander zu führen; in den Opern Spontinis und Meyerbeers, in Wagners „Lohengrin“ und im „Parsifal“ sind dergleichen Kombinationen höchst effektvoll verwendet.

Wir werden später noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen und ihn ausführlicher behandeln.

14. Aufgabe.

Der Schüler versuche, einige leichte melodiöse Sätze für 4 Solostimmen mit Begleitung zu setzen, auch kann er solche Sätze ebenfalls für 4 Soloinstrumente schreiben, wobei, wie für die Singstimmen, die Begleitung möglichst fein und zart zu halten ist.

Neunzehntes Kapitel.

Tanzkompositionen.

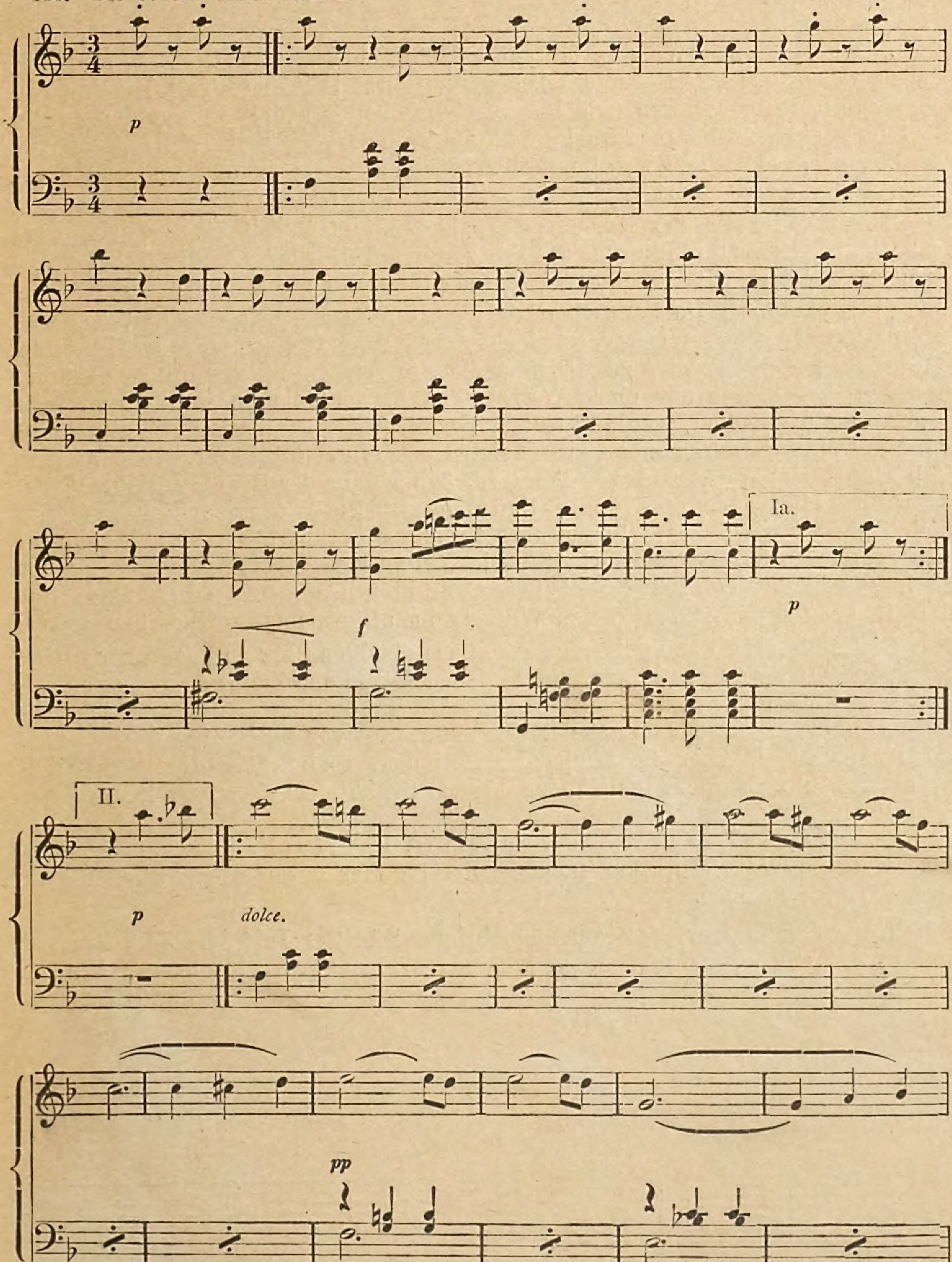
Der Walzer.

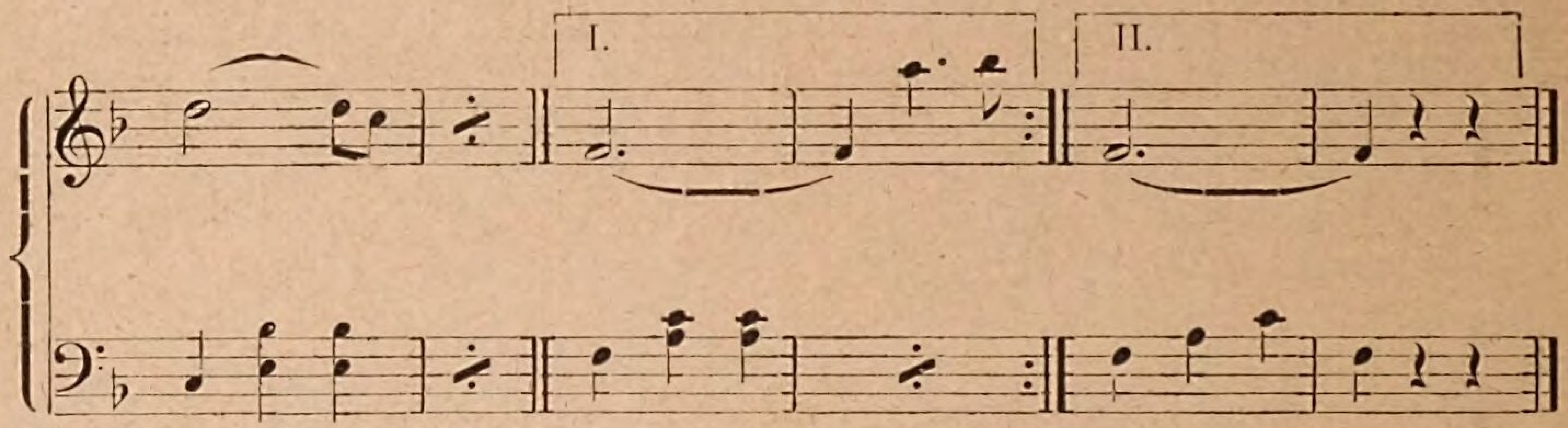
Eine schöne Tanzweise zu komponieren ist gar nicht so leicht, wie es einige pedantische Musiker sich einbilden, die mit Geringschätzung auf diese Gattung herabblicken und sie als ganz unbedeutend verwerfen. — Unsere grossen Meister Haydn, Mozart und Beethoven haben es nicht unter ihrer Würde gehalten, schöne Tanzweisen zu schreiben; ja Manche haben am Anfang

ihrer Kompositionsthätigkeit nur Tanzweisen gesetzt. Die ersten musikalischen Kompositionsversuche Mozarts waren die seiner Zeit so beliebten Menuette.

Die Tanzweisen erfordern leichte anmutige Melodien sowie prägnanten Rhythmus. Schwerfällige Musik eignet sich nicht zum Tanzen. Der Walzer wird im $^3/_4$-Takt geschrieben. Die Begleitung der Melodie bleibt sich rhythmisch immer gleich und besteht darin, dass der Bass das erste Viertel eines jeden Taktes anschlägt und die Mittelstimmen in vollen zwei-, drei- oder vierstimmigen Akkorden (mit wenigen Ausnahmen) nachschlagen, z. B.

186. Die Schönbrunner-Walzer. Lanner.





Jeder Teil eines Walzers besteht gewöhnlich aus 16 Takten — zuweilen aus 24 oder 32 Takten — und wird wiederholt. Der erste Teil kann in die Oberdominante modulieren (wie bei vorstehendem Beispiel) worauf der zweite Teil in die Haupttonart zurückgeht. Oder der erste Teil schliesst in der Tonika, der zweite Teil fängt mit der Dominanttonart an und schliesst ebenfalls in der Haupttonart (siehe Hofballtänze von Lanner).

Manchmal kann der Komponist auch den ersten Teil in der nächstverwandten Molltonart schliessen, und im zweiten Teil wieder in die Haupttonart zurückgehen (siehe Philomelen-Walzer von Joh. Strauss).

Statt zweier Teile kann der Walzer auch drei Teile erhalten, oder es kann ein Trio zugesetzt werden, nach welchem der Hauptsatz sich wiederholt. Die Walzer der Neuzeit, zu denen auch die vorstehend genannten gehören, bestehen gewöhnlich aus einer Walzerkette, um dem an sich einförmigen Tanze den Reiz der Mannigfaltigkeit beizulegen. Eine solche Walzerkette wird gewöhnlich durch einen einleitenden Satz (Introduktion) eröffnet, an dem sich eine beliebige Anzahl von Walzern, 3 bis 5 in der Regel, anreiht, denen dann noch ein sogenanntes Finale (Coda) folgt. Die Walzer sind durch Inhalt und Tonart verschieden, führen aber in einander über. Im Finale (Coda) wird der erste Walzer wiederholt. Die Einleitung (Introduktion), darf nicht zu lang sein und soll womöglich dem Charakter des Titels, sowie überhaupt dem Charakter der Melodien des Walzers im allgemeinen entsprechen.

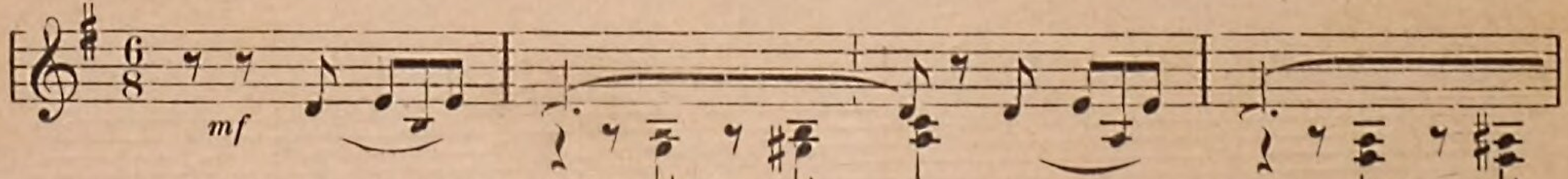
Die Einleitung kann entweder aus einem einzigen Satz in langsamem oder schnellem Tempo, oder auch aus verschiedenen Sätzen und Zeitmaassen zusammengestellt werden; in den neueren Walzern wird gewöhnlich am Schlusse der Einleitung in ein Tempo di Valse übergeleitet, was von sehr guter Wirkung ist. Bestimmte Regeln über die Länge der Perioden, sowie über die ganze Satzweise lassen sich nicht geben, es bleibt dieses dem Geschmack und der Einbildungskraft des Komponisten anheim gestellt. Strauss, Lanner, Labitzky, Gungl, Waldteufel, Sabathil, Fahrbach, Faust, u. a. haben mustergültige Walzer geschaffen, möge der Schüler deren Kompositionen sich zum Vorbilde nehmen.

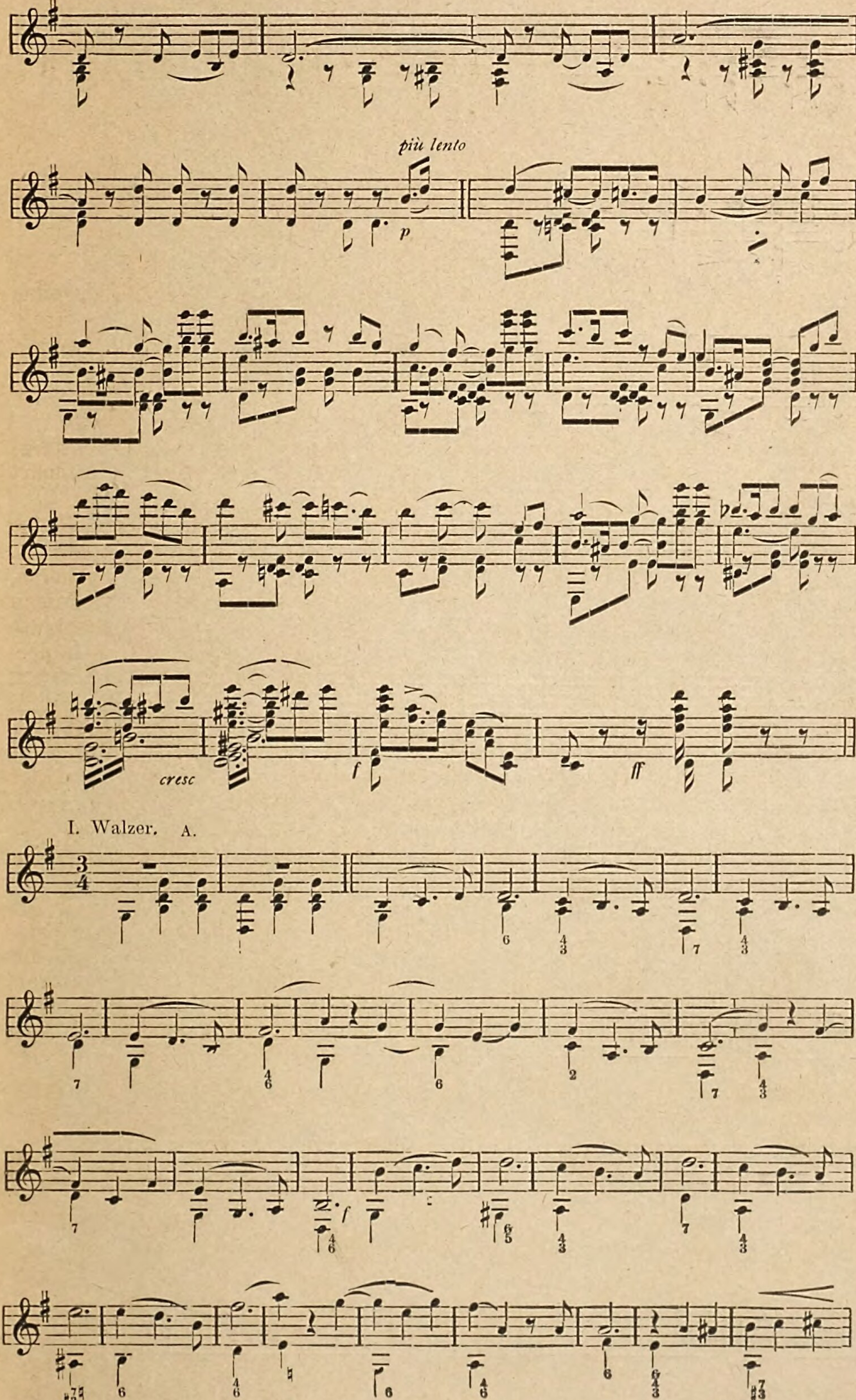
Folgender Walzer, der zum 50jährigen Künstler-Jubiläum Joh. Strauss' komponiert wurde, zeigt uns, in welcher Weise ein vollkommener Walzer gesetzt werden kann.

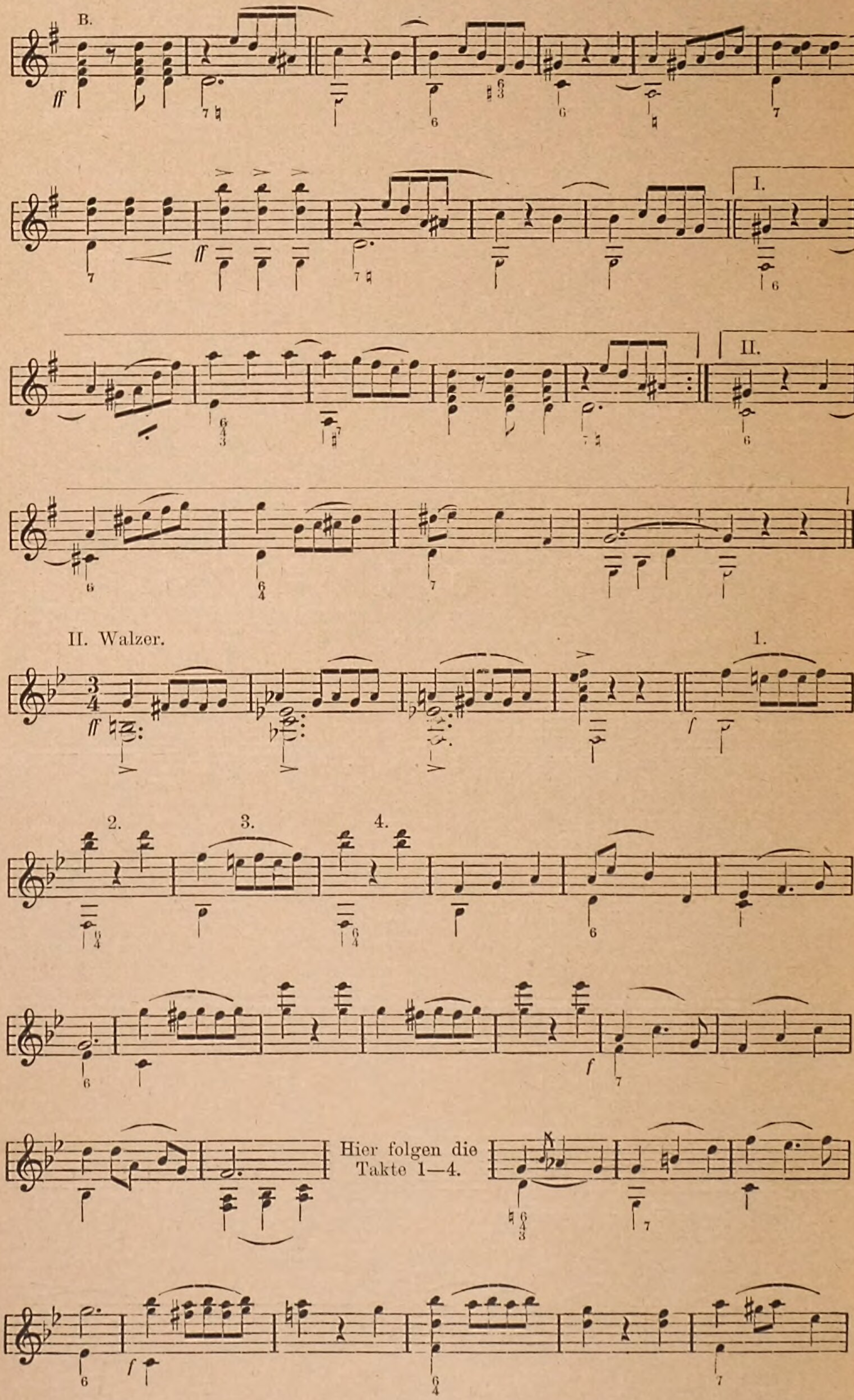
187. Strauss-Walzer. Ferd. Sabathil.

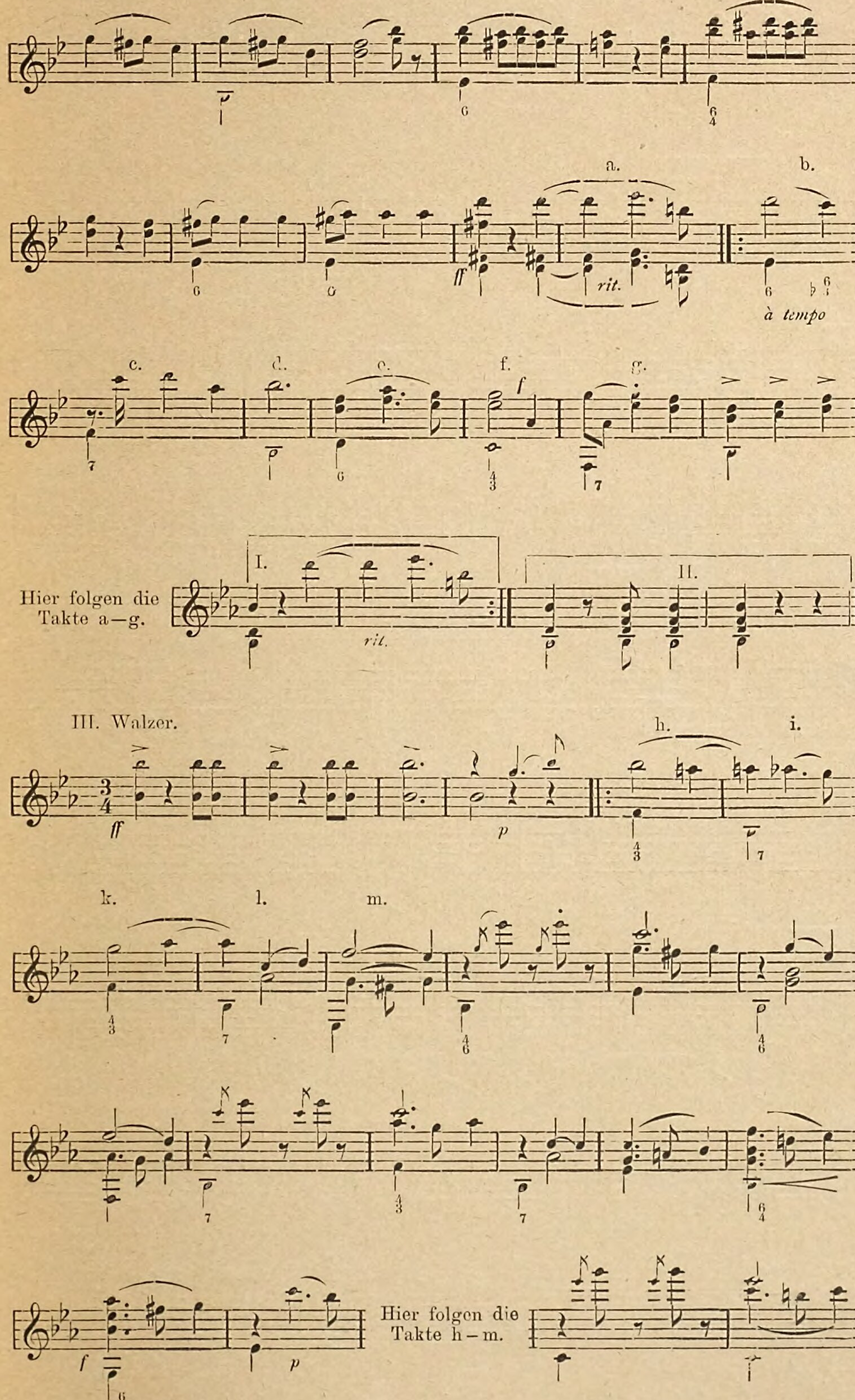
Andante con moto.

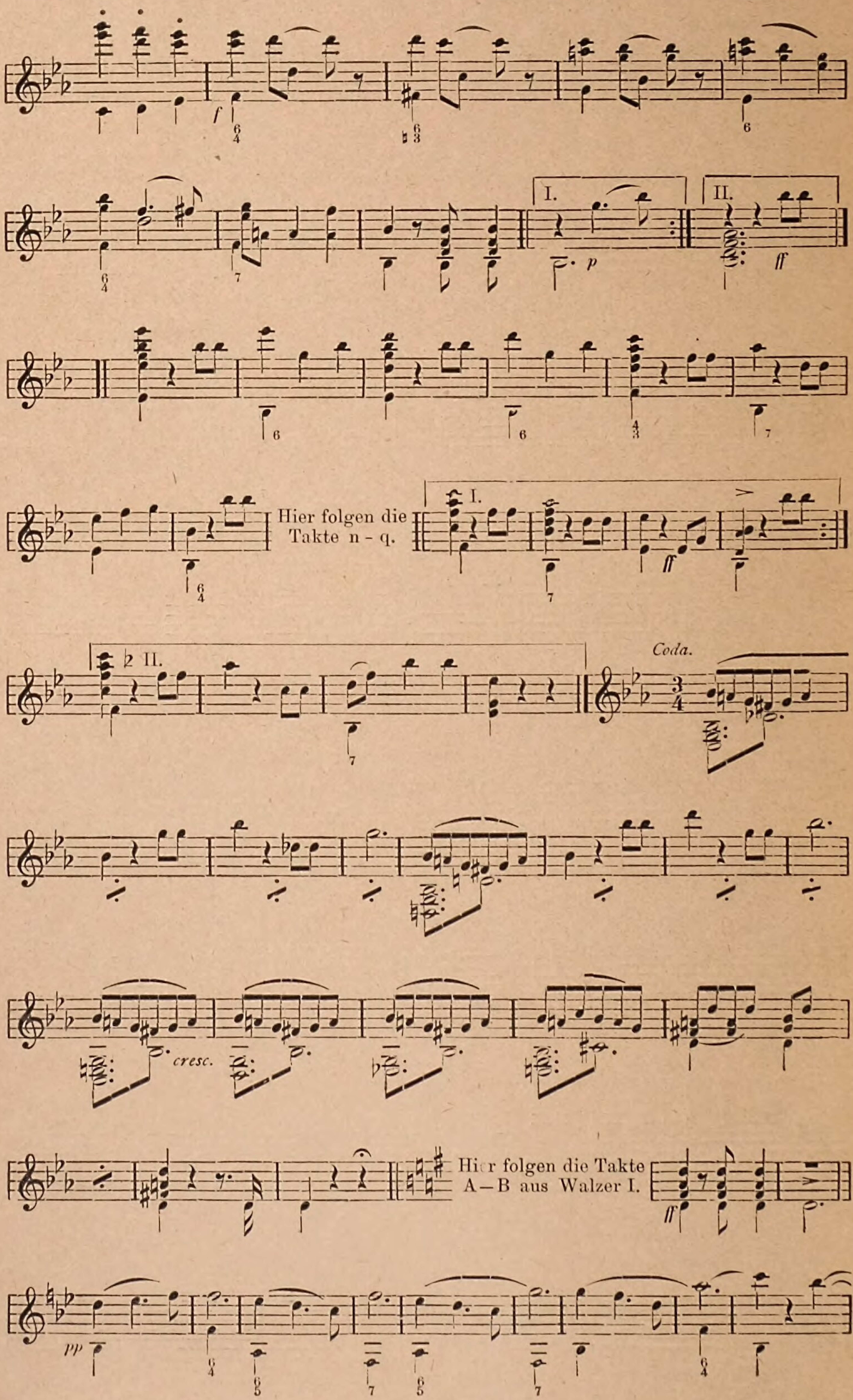
Introduktion.

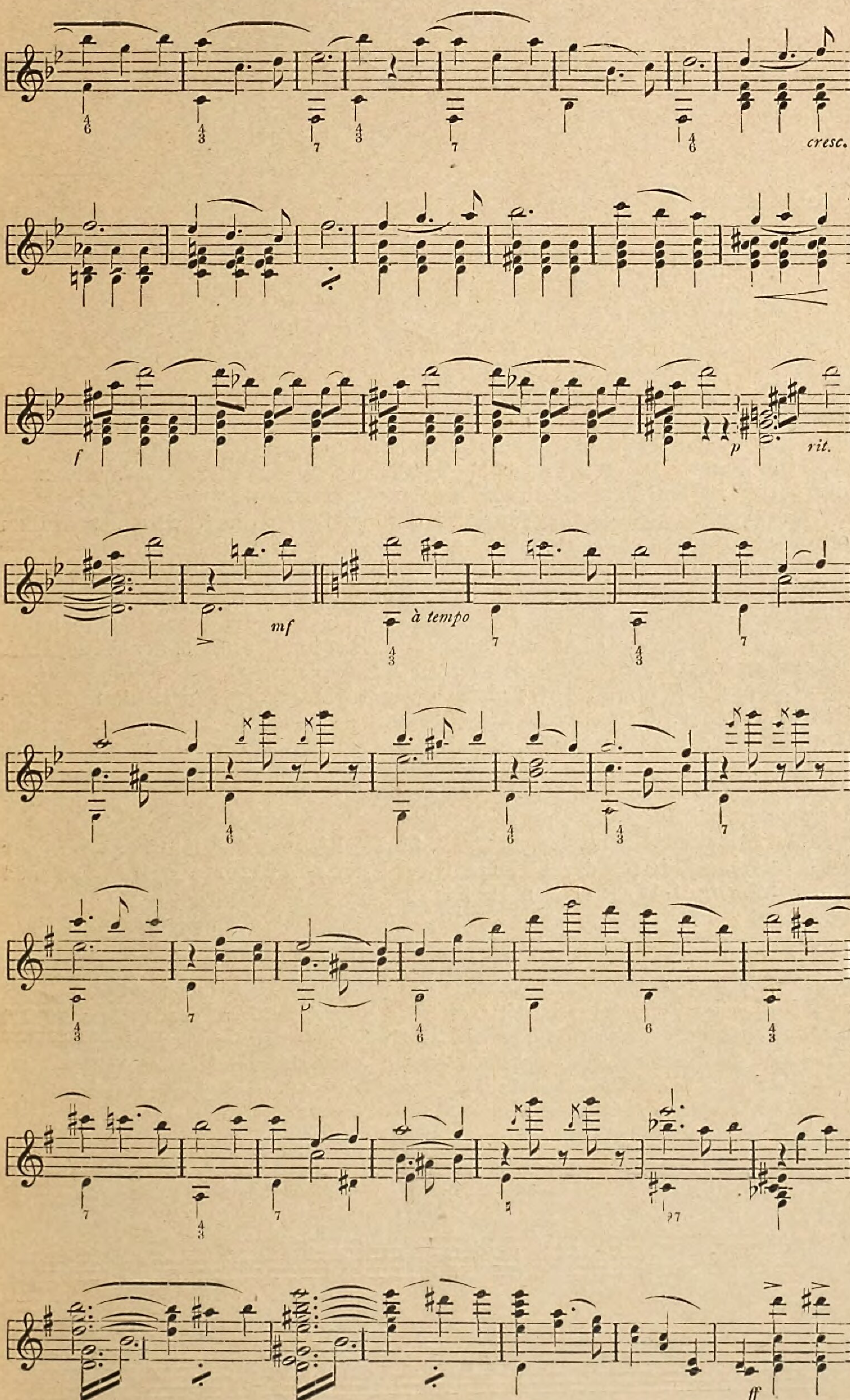



più lento
p
cresc
f
ff
I. Walzer. A.


B.
I.
II.
II. Walzer.
1.
2.
3.
4.
Hier folgen die Takte 1—4.


a.
b.
rit.
à tempo
c.
d.
e.
f.
g.
Hier folgen die Takte a—g.
I.
II.
rit.
III. Walzer.
h.
i.
k.
l.
m.
Hier folgen die Takte h – m.


Hier folgen die
Takte n - q.
Coda.
cresc.
Hier folgen die Takte
A – B aus Walzer I.


cresc.
f
p
rit.
mf
à tempo
ff



Nebenmelodien, geschickt verwendet, dienen zur Erhöhung der Wirkung des Walzers, doch hüte man sich hier vor Ueberladung, da leicht der Rhythmus darunter leidet — dieser ist beim Tanz stets die Hauptsache.

Die Walzerform wird auch häufig für den Gesang verwendet, wie z. B. der berühmte Walzer für Solosopranstimme „Jl Baccio“ von Arditi.

In Opern, in denen die Tanzform für das Ballet dient, wird der Walzer oft durch Solo- und Chorstimmen unterstützt, so z. B. im „Parsifal“ von R. Wagner, der Tanz der Blumenmädchen; in „Faust und Magarete“ von Gounod u. a. In den neueren Operetten dient der Walzer zum Ausdruck allerhand lustiger oder auch sentimentaler Gefühle. In diesem Genre haben Millöcker, Genée, Offenbach, Lecocq, Suppé, Raida u. a. sich populäre Namen gemacht.

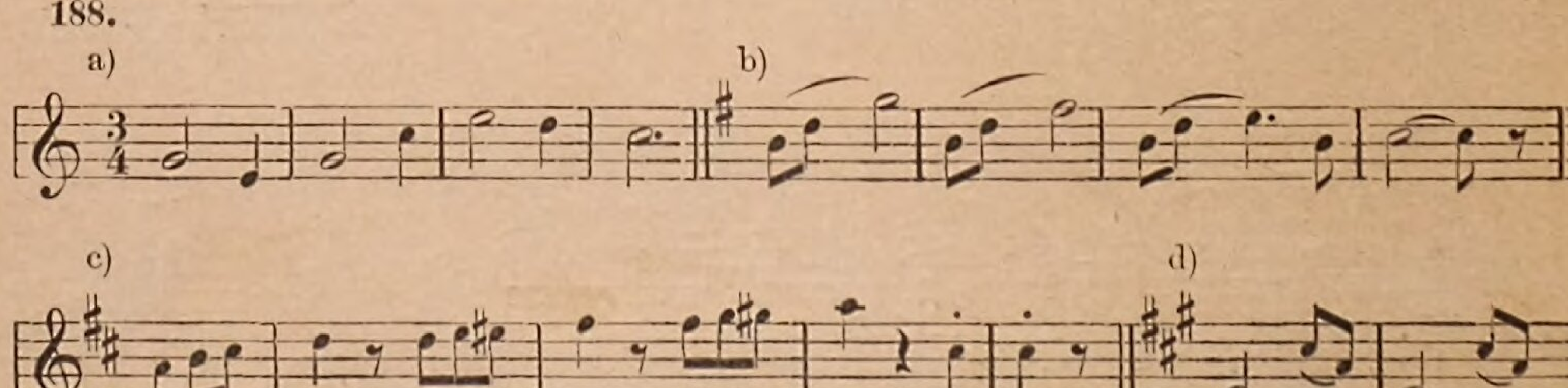
C. M. von Webers „Aufforderung zum Tanz“, jener brillante melodiöse Salon-Walzer, dessen zündende Wirkung sich noch jetzt bewährt, hat als Vorbild für die späteren Salon- und Bravour-Walzer Chopins, Liszts u. a. gedient. Diese sind aber nicht zu Tanzzwecken geschrieben, sondern sind sogenannte idealisierte Walzer, deren Hauptzweck ist, die Virtuosität des Klavierspielers im besten Lichte zu zeigen.

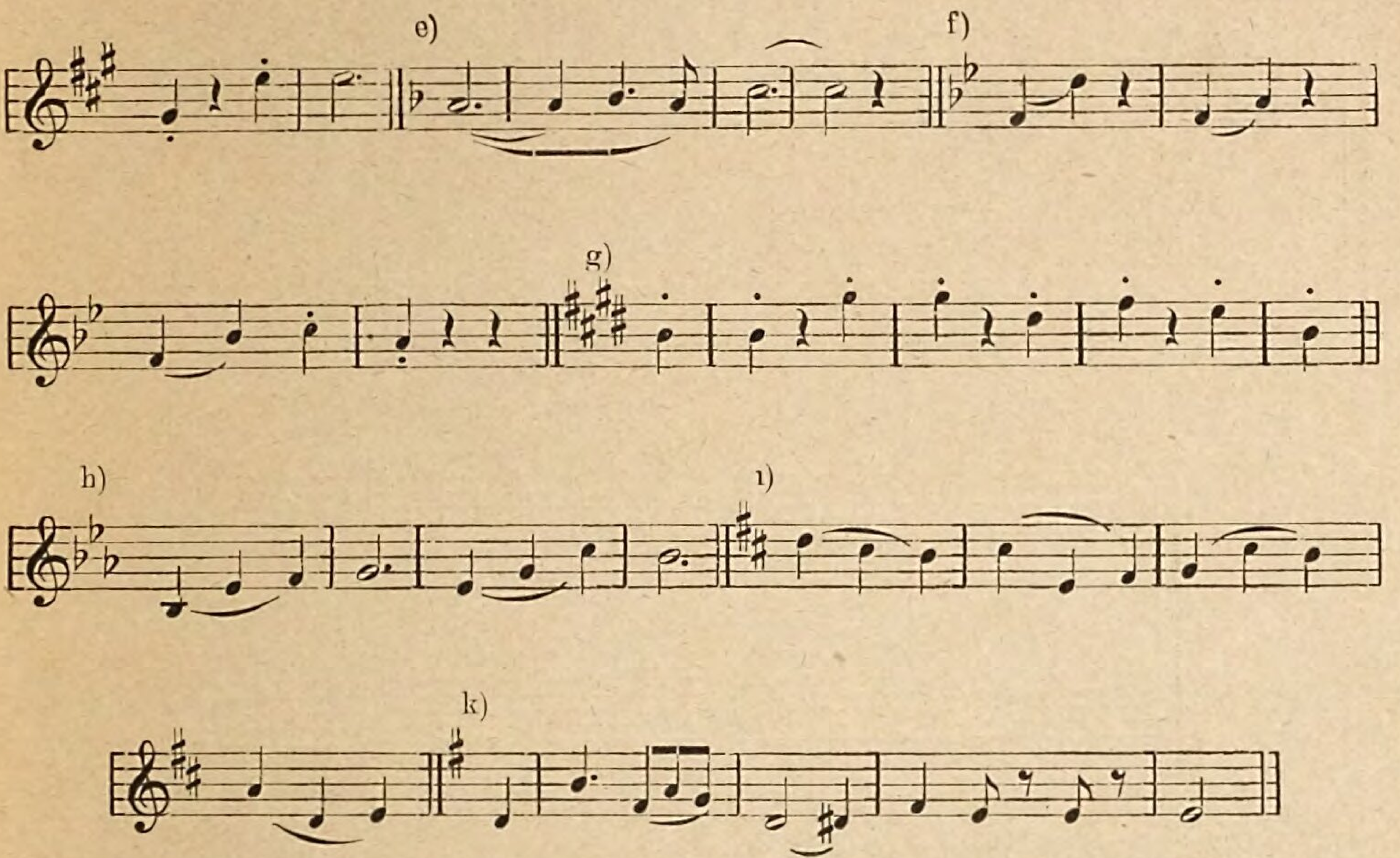
Auch für Soloblasinstrumente, z. B. für die Flöte wurden Konzert-Walzer komponiert, so u. a., der hübsche Nachtigall-Walzer von Jullien und Paradiesvogel-Walzer von H. Kling.

15. *Aufgabe.*

Der Schüler bearbeite folgende Walzermotive und führe diese in sechszehntaktigen Perioden aus; den zweiten Satz setze er selbst, ebenfalls in sechszehntaktiger Periode, hinzu. Dabei vermeide er das zu viele und nichtssagende Modulieren; er richte sein Augenmerk vielmehr darauf, recht hübsche, einfache sangbare Melodien zu erfinden. Die sechszehntaktigen Perioden sind wie die in diesem Kapitel enthaltenen Beispiele auszuführen. Perioden aus 15 oder 17 Takten zusammengestellt, werden niemals eine vollbefriedigende Wirkung machen können und sind deshalb zu vermeiden.

188.





Zwanzigstes Kapitel.

Der Ländler (Dreher); die Tyrolienne; Steyrisch (Styrienne).

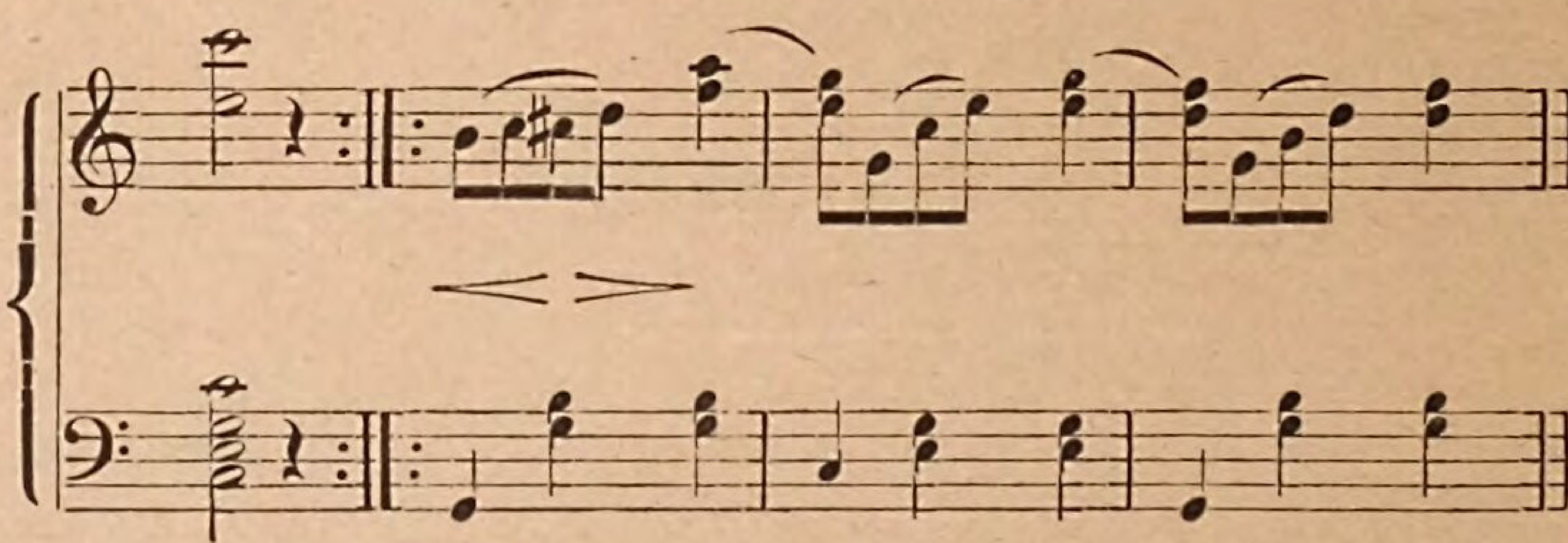
Diese heiteren idyllischen Rundtänze, im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt, sind eine Art langsamer Walzer. Die Form ist die gleiche, wie bei dem Walzer, und können die Perioden der Melodien aus 8 oder 16 Takten zusammengestellt und die Teile wiederholt werden. Wie schon angedeutet, liegt der Hauptreiz derartiger Tänze in einfachen, ländlichen und gemütvollen Melodien, die von einer zweiten Stimme durch Terzen und Sexten unterstützt, eine einschmeichelnde, idyllische und rührende Tonfarbe erhalten.

Die Begleitung wird meistens wie die des Walzers gehalten; z. B.:

189. Die Landjunker. Ländler. Strauss

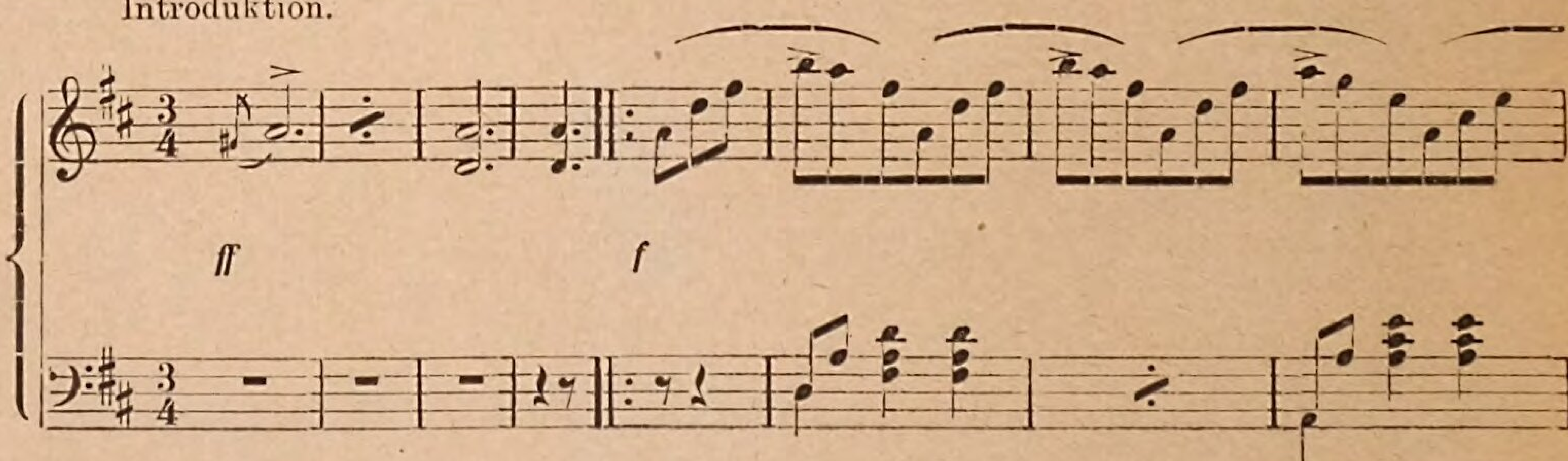






190. Bauerntanz. (Ländler aus „Freischütz".) C. M. v. Weber.

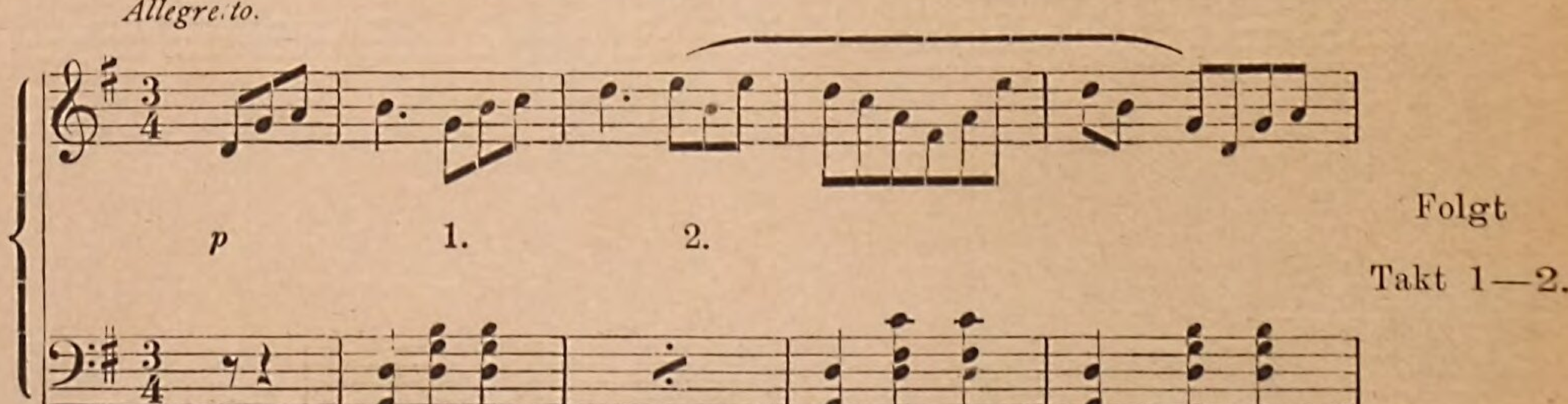
Introduktion.

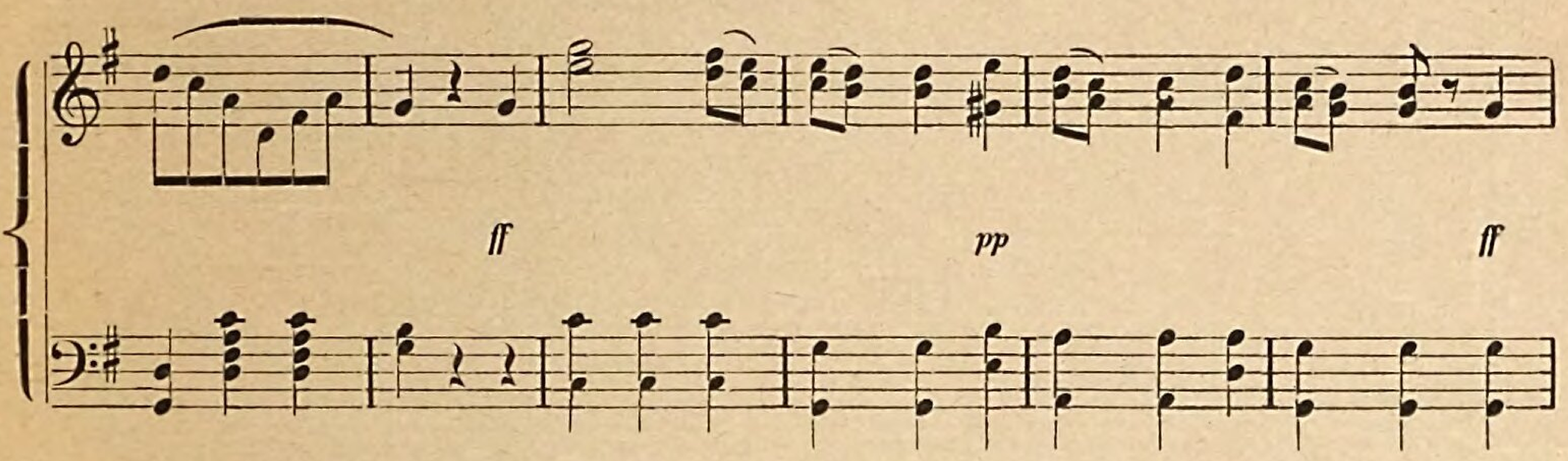


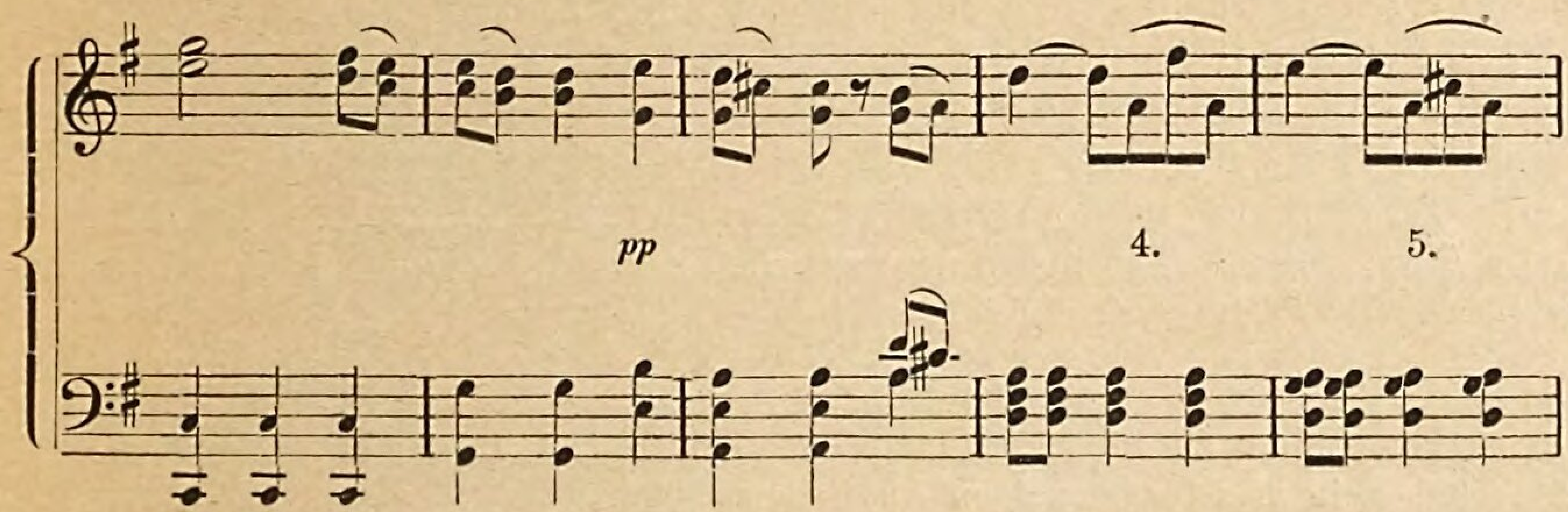


191. Tyrolienne aus „Wilhelm Tell". Rossini.

Allegretto.







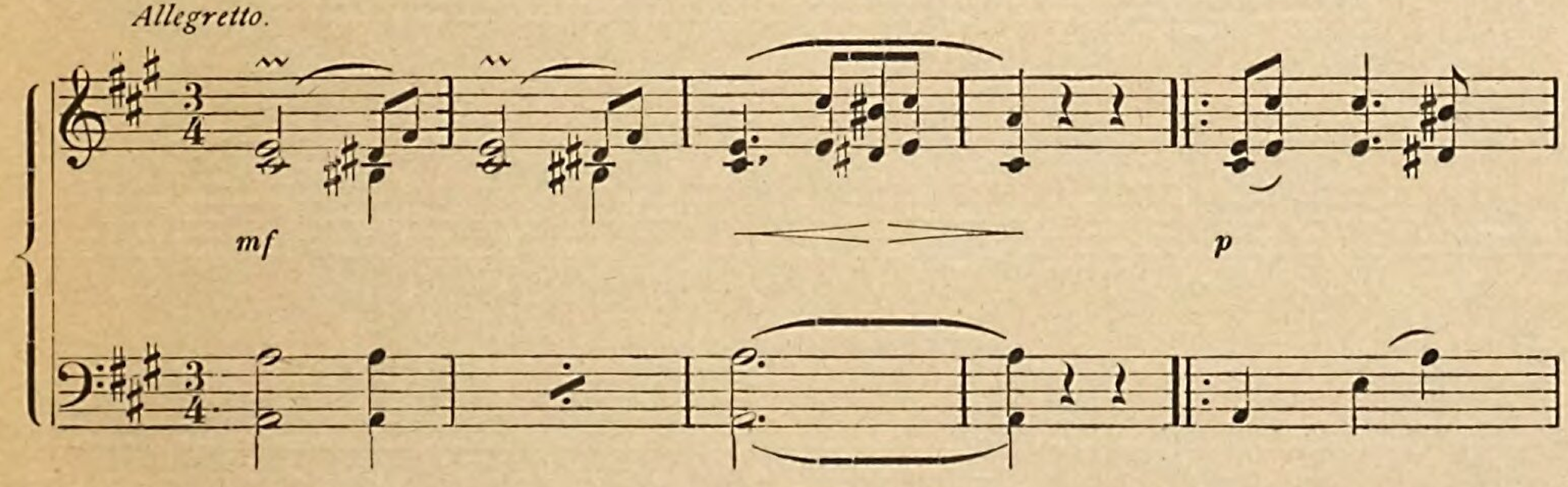
Folgt
Takt 4—5.

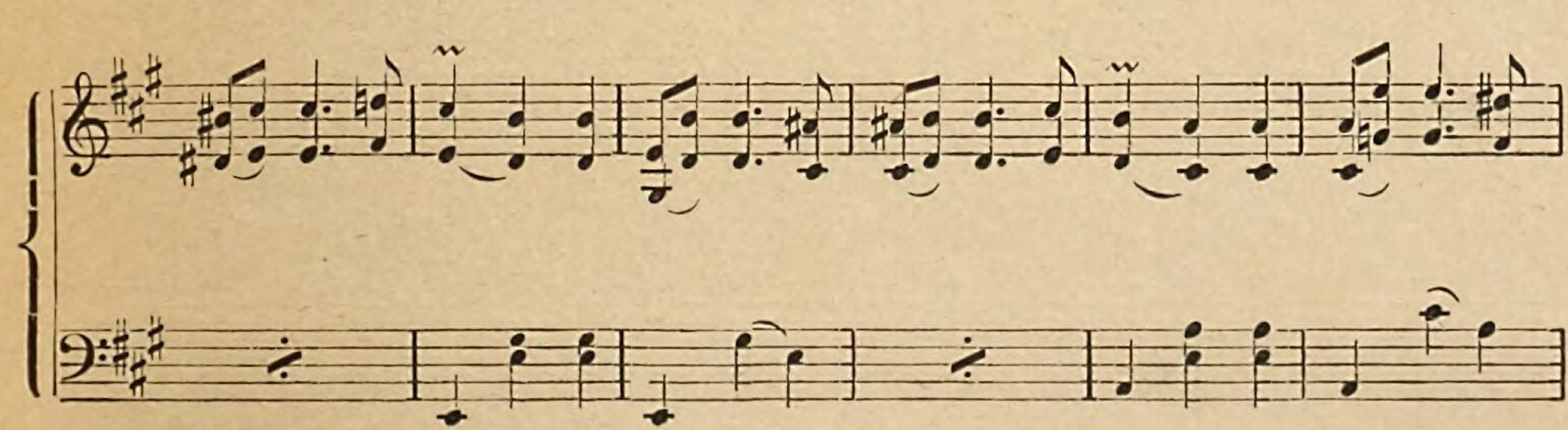


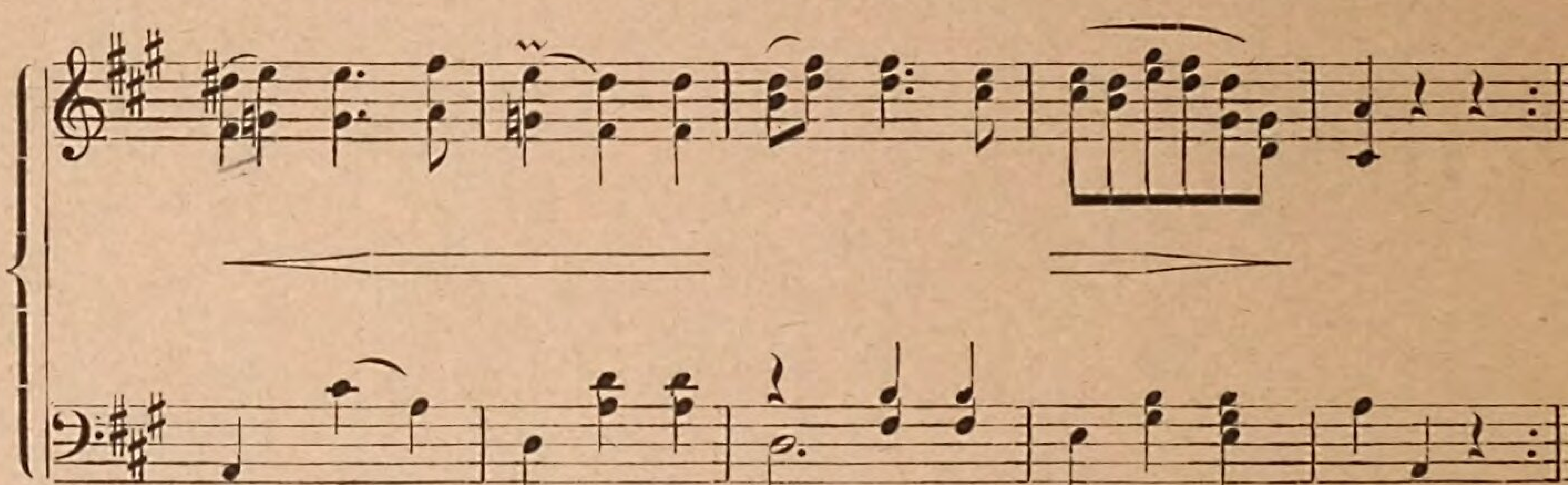
Folgt
I. Teil.

192. Steyrische Tänze. Lanner.

Allegretto.





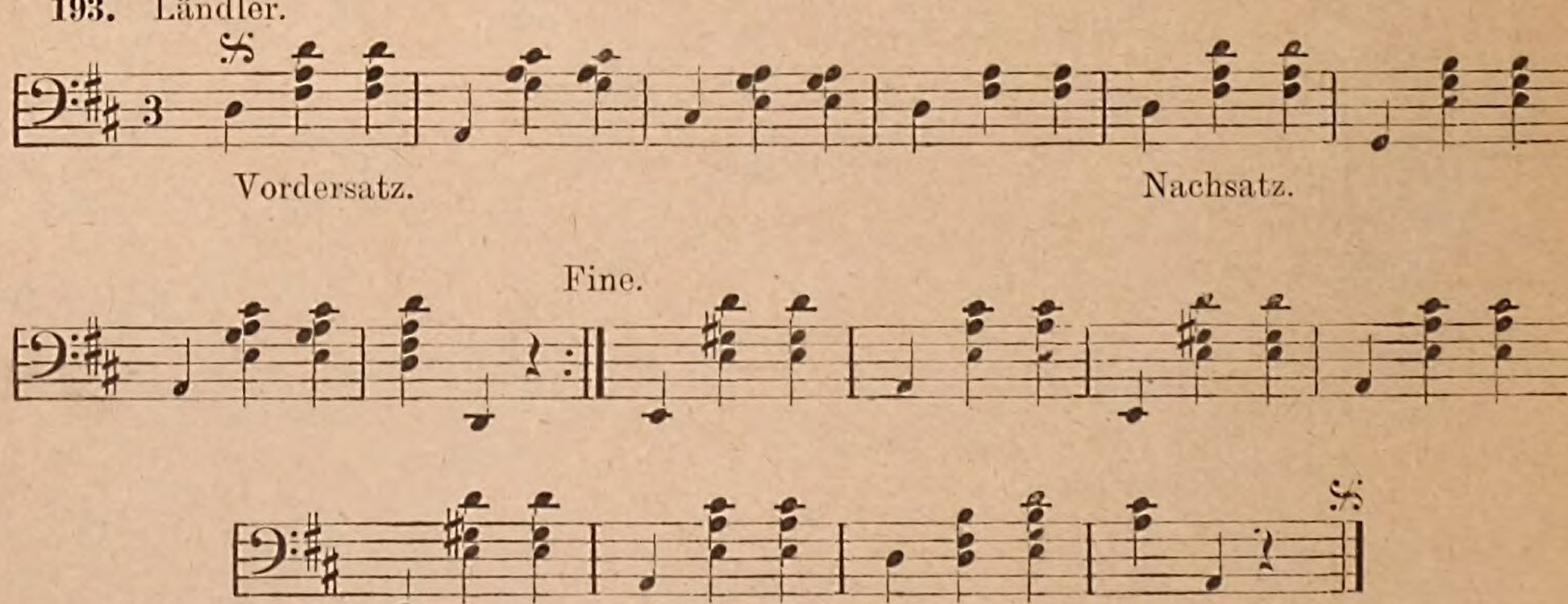


Aber nicht allein für Tanzmusik, sondern auch als Singstücke sind Tyrolienne und Ländler vielfach benutzt worden. Ausser den oben angeführten Tyroliennen aus „Wilhelm Tell“ und „Freischütz“ sind zu nennen die in der Operette „Madame Favart“ von Offenbach, die unter dem Namen Schattentanz bekannte Tyrolienne in der Oper „Dinorah“ von Meyerbeer, in „Hans Heiling von Marschner, „Trompeter von Säkkingen“ von Nessler u. a. m.

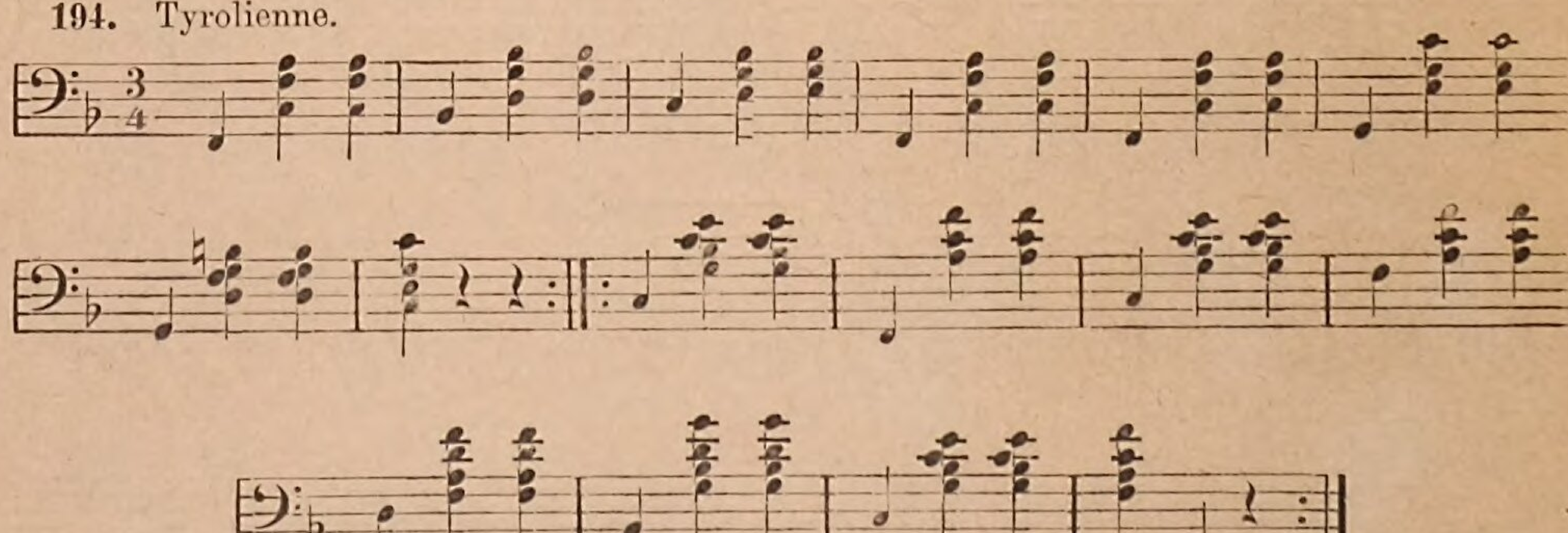
16. Aufgabe.

Der Schüler komponiere zu folgenden Begleitungssätzen leichte gefällige Melodien von achttaktigen Perioden, in verschiedenartigen Rhythmen.

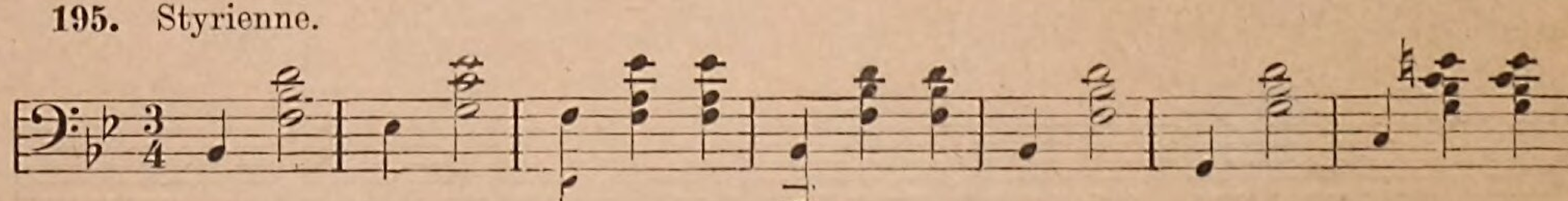
193. Ländler.

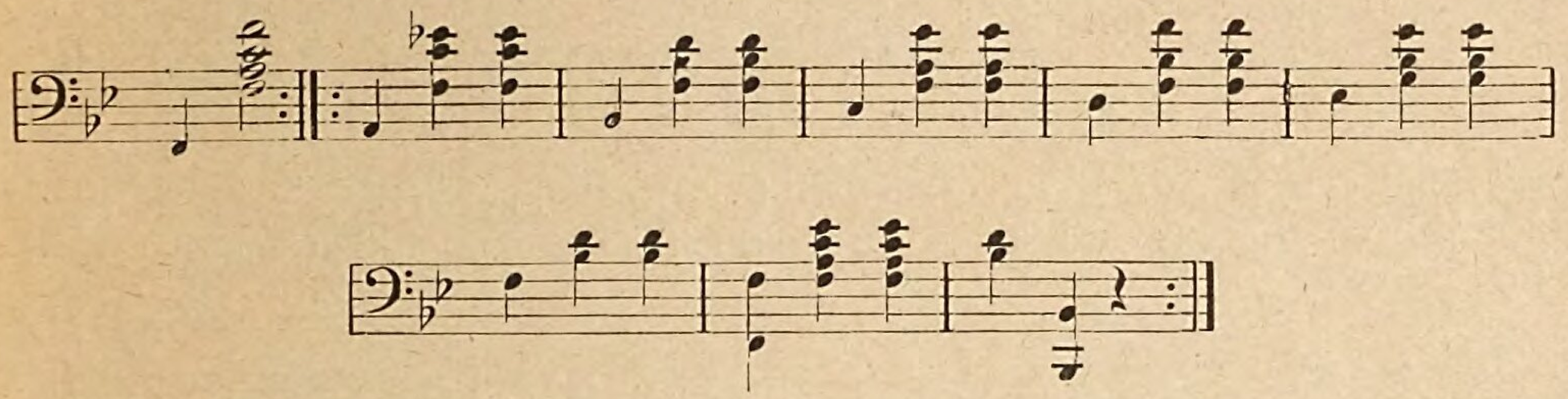


194. Tyrolienne.



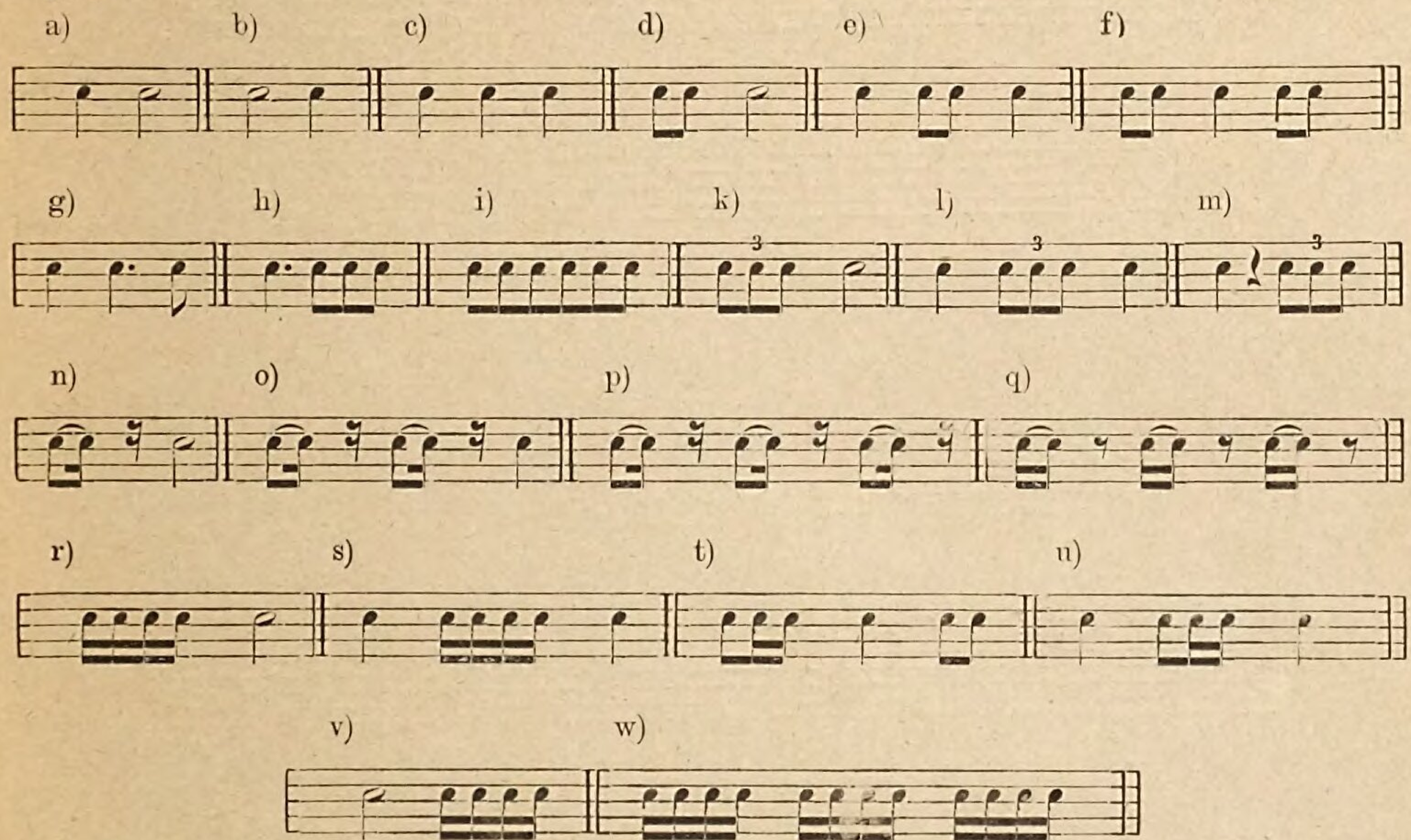
195. Styrienne.





Zur Erleichterung dieser Aufgabe wollen wir einige verschiedenartige Rhythmen aufsetzen, in welchen die Melodien dieser Sätze bearbeitet werden können:

19.



Einundzwanzigstes Kapitel.

Die Mazurka; die Varsovienne; die Redowa*) und der Jägerschottisch.

Die **Mazurka** (Masurek, Masurisch) ist ein aus der polnischen Grafschaft Masovien stammender und nach derselben benannter Tanz im Tripeltakt ($^3/_4$ oder $^3/_8$), welcher vielfach auch nach Warschau (französisch: Varsovie) benannt wird. Das charakteristische Merkmal der Mazurka ist die Accentuierung des zweiten Taktteils (Synkopen).

*) Sprich: Rejdowák.

197.

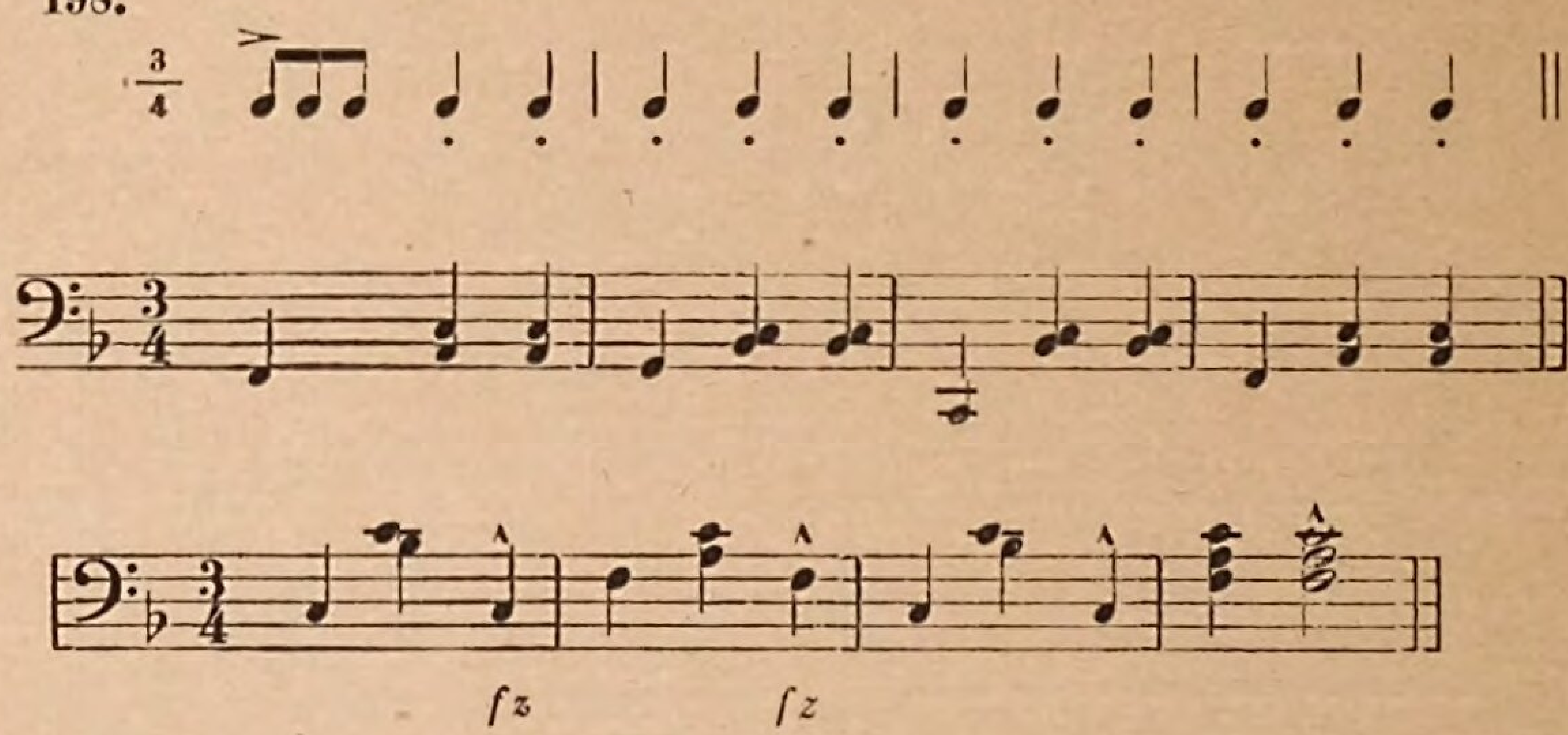


Bei den modernen Mazurkas wird vielfach auch ein anderer Taktteil accentuiert, wie aus nachfolgenden gebräuchlichen Begleitungsfiguren ersichtlich ist.

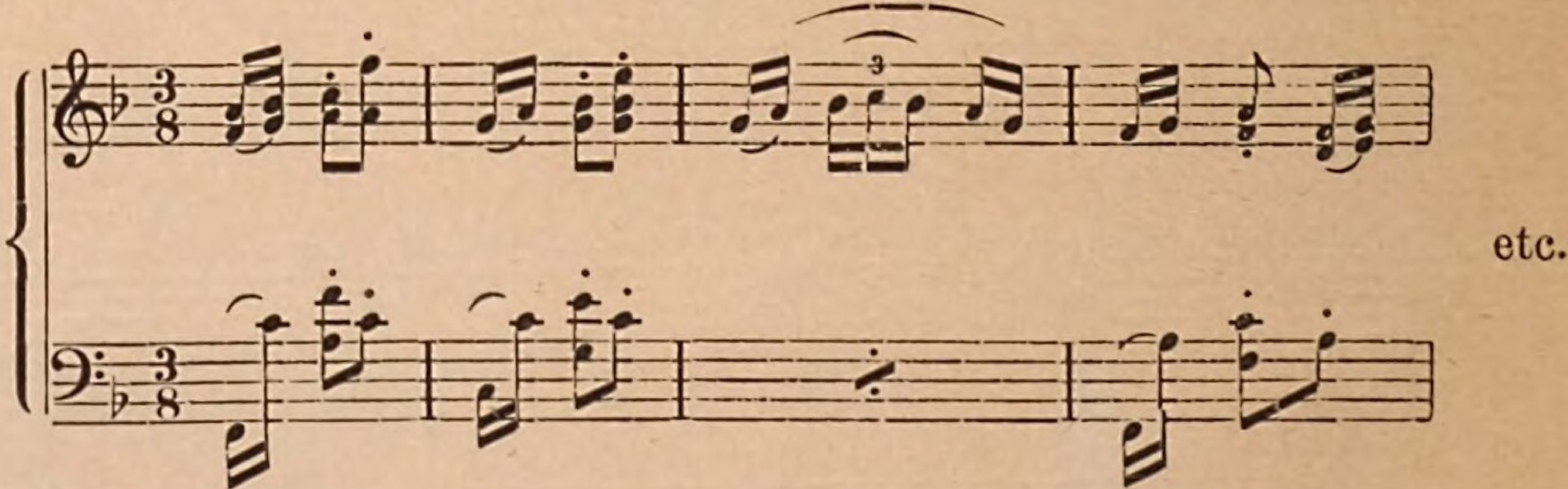
198.

Melodie.

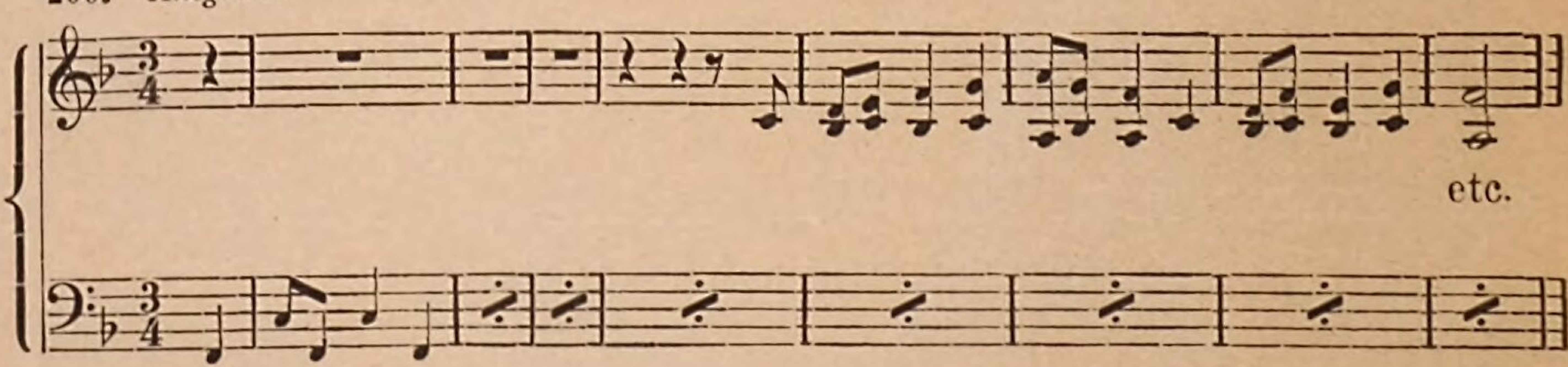
Begleitung.



199. Deux Mazourkas v. Le Cte. Prosper Zborowski.



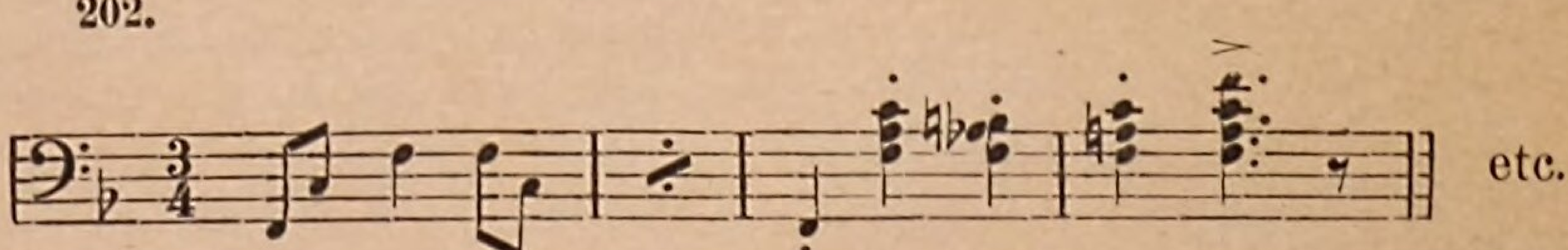
200. *Allegretto.*



201.



202.



Die Bewegung der Mazurkas ist bedeutend langsamer als die des Walzers und etwas langsamer als die des Ländlers.

Die Redowa ist ein böhmischer Tanz, im Tripeltakt, von etwas lebhafterer Bewegung als die Mazurka. Sonst ähneln sich beide Tänze sehr, nur dass für die Redowa die Begleitung fast stets wie beim Walzer geschrieben wird, d. h. der Bass schlägt das erste Viertel vor und die Mittelstimmen schlagen das zweite und dritte Viertel in Harmonien nach. Die Abart der Redowa, die Rejdowacka, steht im $^2/_4$-Takt und gleicht der Polka oder dem Galopp

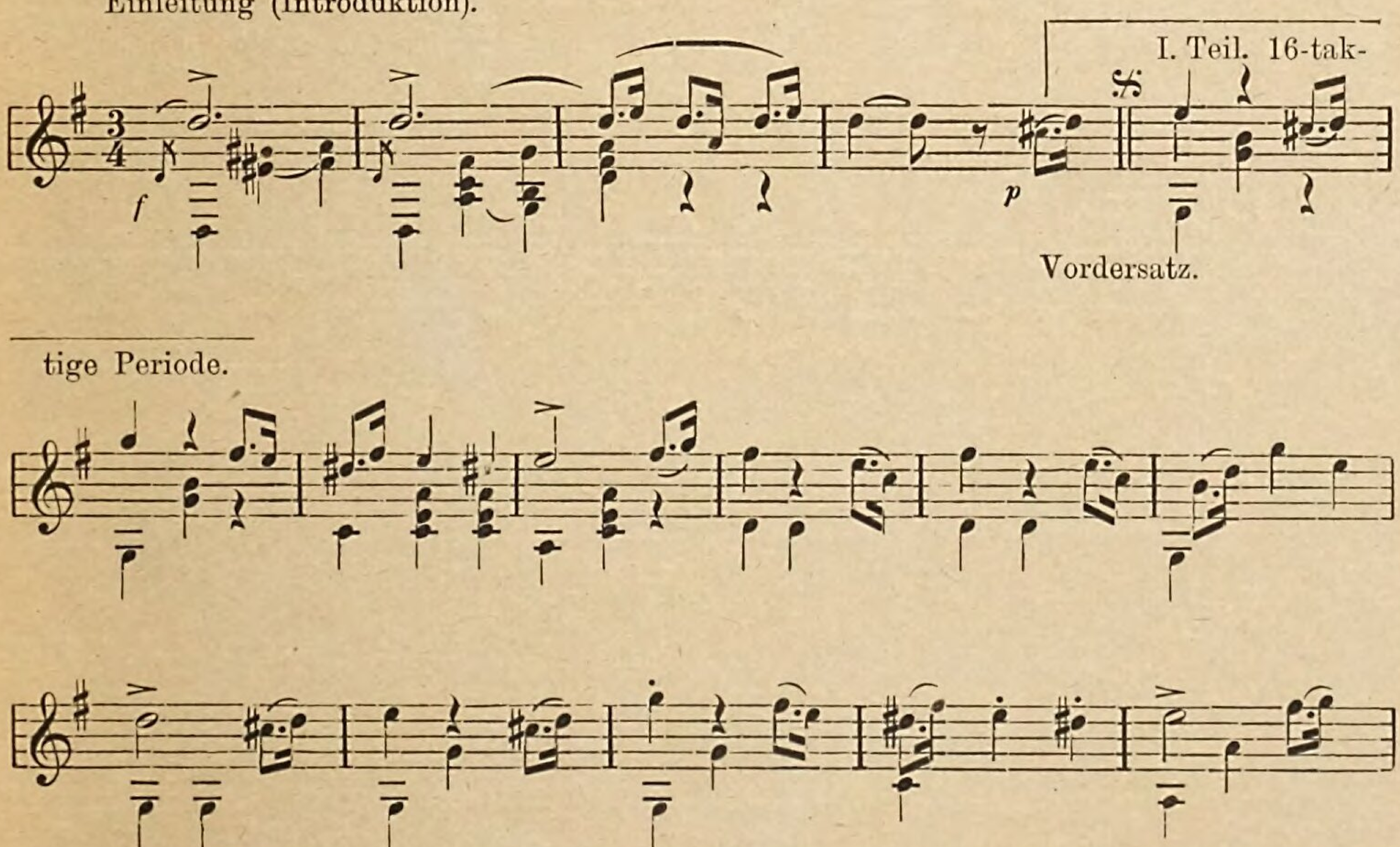
Die Melodien zu Mazurkas und Redowas müssen leidenschaftlich, graziös und edel sein, wie wir uns etwa die polnischen Edelleute denken. Die Form dieser Tanzweisen besteht gewöhnlich aus zwei (seltener drei) Teilen von acht- oder sechszehntaktigen Perioden mit Reprisen für jeden Teil. An diese reiht sich dann das Trio, welches ebenfalls wie der Hauptsatz aus zwei oder drei Teilen von je acht- oder sechszehntaktigen Perioden zusammengestellt wird. Das Trio steht entweder in der Ober- oder Unterdominant-Tonart. Nach dem Trio muss unter allen Umständen die Tanzweise wieder ganz von vorn anfangen und kann dann mit einer kurzen, aber brillanten Coda (Finale) schliessen.

Eine Einleitung (Introduktion) wie bei dem Walzer, kann auch diesen Tanzarten vorangehen, nur darf diese nicht zu lang sein, da die beabsichtigte Wirkung sonst verfehlt wird.

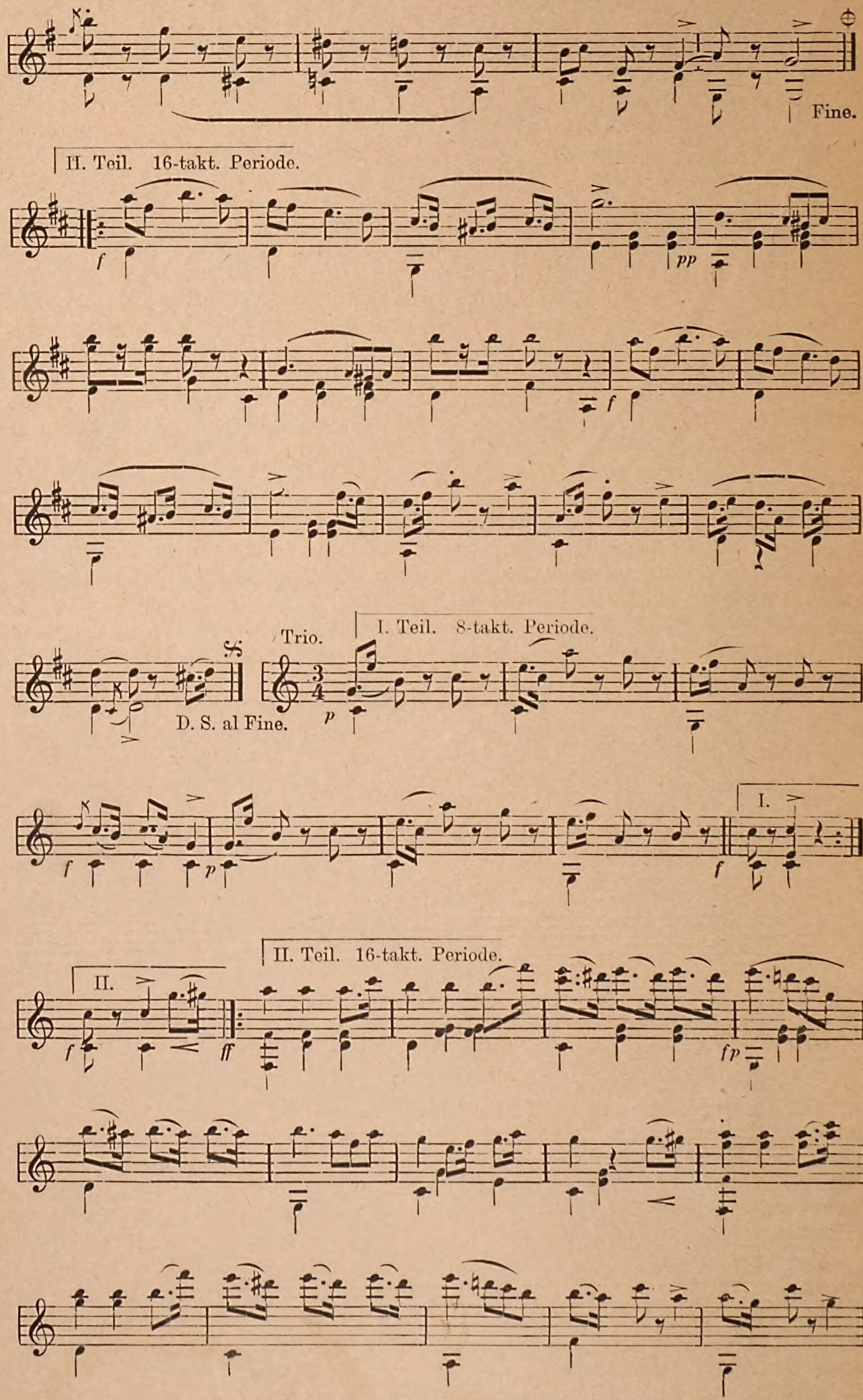
In den Konzert- und Salonmazurkas (vergl. die Mazurkas von Chopin, Josefine Lang, Zborowski u. a.) ist grösste Freiheit bezüglich Tempo und Ausschmückung der Melodie durch Verzierungen, Kadenzen etc. gestattet. Auch für Soloinstrumente, namentlich Violine, wird die Mazurka häufig verwendet. (Ein interessantes Beispiel hierfür ist die Konzert-Mazurka von C. Meyer.)

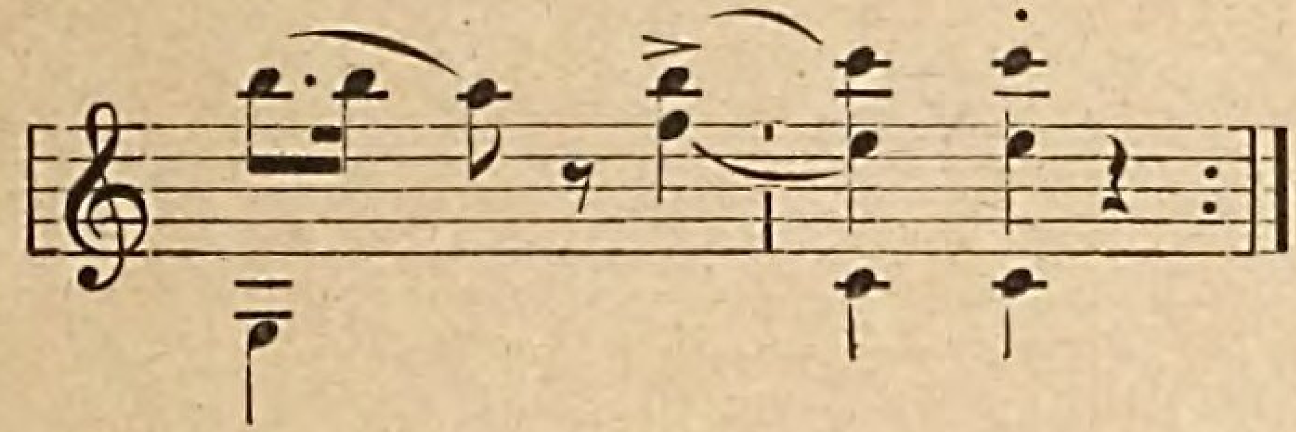
Der Jägerschottisch ist ein der Mazurka sehr ähnlicher Tanz, welcher auch im $^3/_4$-Takt steht, jedoch ohne die der Mazurka eigenen synkopierten Taktteile geschrieben wird.

203. Camilla, Polka-Mazurka. (Jägerschottisch.) Alph. Czibulka.
Einleitung (Introduktion).



Nachsatz: Wiederholung des Vordersatzes mit verändertem Schluss.


Fine.
II. Teil. 16-takt. Periode.
Trio.
I. Teil. 8-takt. Periode.
D. S. al Fine.
I.
II.
II. Teil. 16-takt. Periode.



P. M. Da Capo sin al ⊕ poi Coda.

Coda.



Anmerkung. Die italienischen Bezeichnungen „Dal segno al Fine“ (d. h. vom Zeichen 𝄋 an bis Fine) und „Da Capo sin al ⊕ poi Coda“ vom Anfang an bis zu ⊕ dann Coda) werden dem Kunstjünger aus der Allgemeinen Musiklehre bekannt sein.

17. Aufgabe.

Der Schüler bilde einige Tanzweisen dieser Gattungen und verwende dabei die vorstehend angegebenen Begleitungsarten. Schon hier wollen wir nicht verabsäumen, dem Kunstjünger dringend ans Herz zu legen, möglichst viel, sowohl eigene Ideen, und seien diese noch so unscheinbar und dürftig, niederzuschreiben, als auch hervorragende Meisterwerke Takt für Takt zu analysieren und nachzuschreiben; auf diese Weise sieht er am besten, wie eine einmal gefasste Idee feste Form gewinnt und wie Eins aus dem Andern sich entwickelt und zu einem logischen Ganzen sich vereinigt. Auch soll der Kunstjünger nicht verabsäumen, seine Entwürfe erfahrenen Musikern zur Begutachtung zu unterbreiten und deren Urteil beherzigen und bei ferneren Versuchen immer dessen Eingedenk zu sein. Es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen, auch die grössten derselben haben von Grund auf lernen und nach guten Vorbildern sich bilden müssen.

Zweiundwanzigstes Kapitel.

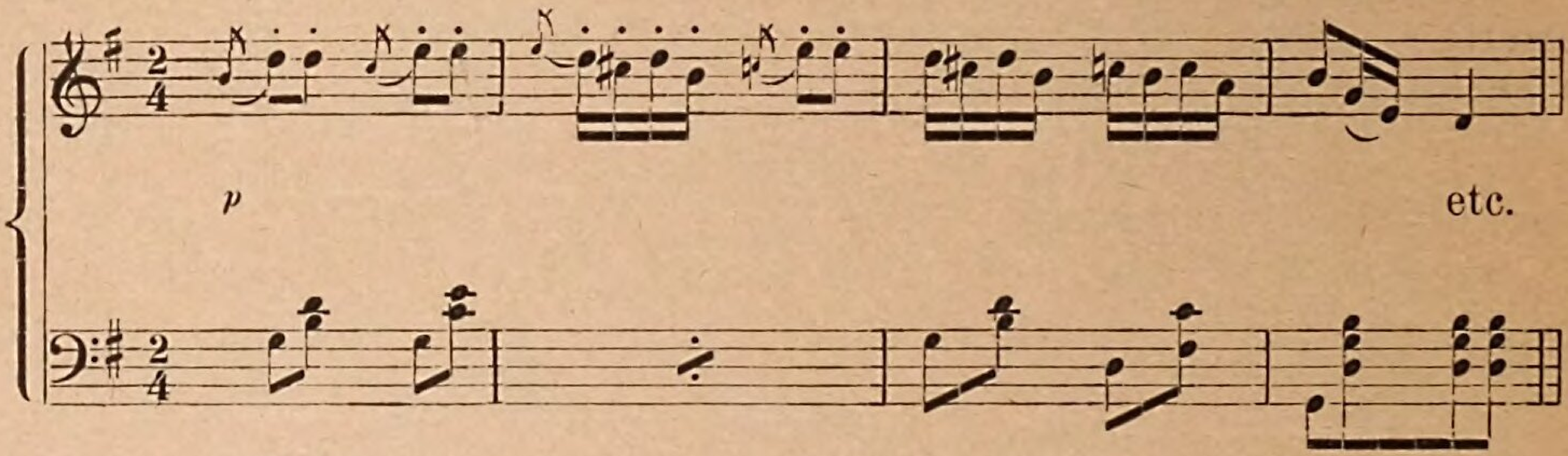
Die Polka; der Schottisch (Rheinländer); der Galopp.

Die Zusammenstellung der Perioden ist bei diesen 3 Tanzarten die gleiche und zwar dieselbe wie bei der Mazurka. Der Hauptsatz besteht gewöhnlich aus 2 oder 3 Teilen mit Reprisen, von acht- oder sechszehntaktigen Perioden; desgleichen auch das Trio. Nach dem Trio, welches meist in einer anderen Tonart steht als der Hauptsatz, wird dieser wiederholt und mit einer kurzen brillanten Coda zum Abschluss gebracht.

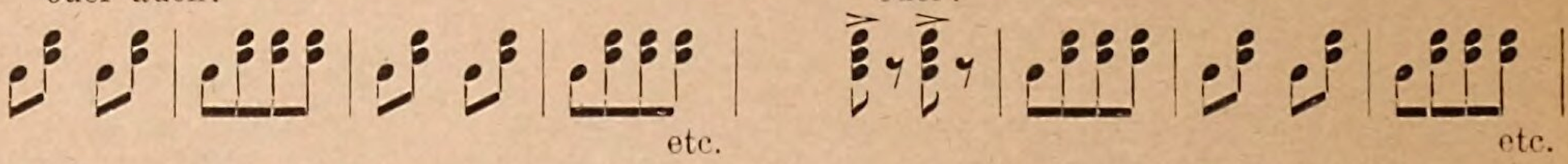
Besondere Einleitungen sind eigentlich nur bei Konzert-Polkas für Soloinstrumente üblich.

Die Begleitung ist für Polka und Galopp ziemlich dieselbe. Der Bass schlägt in der Regel das erste und dritte Achtel vor und die Mittelstimmen haben das zweite und vierte Achtel nachzuschlagen; oder der Bass schlägt das erste Achtel vor, und die Mittelstimmen schlagen die drei anderen nach.

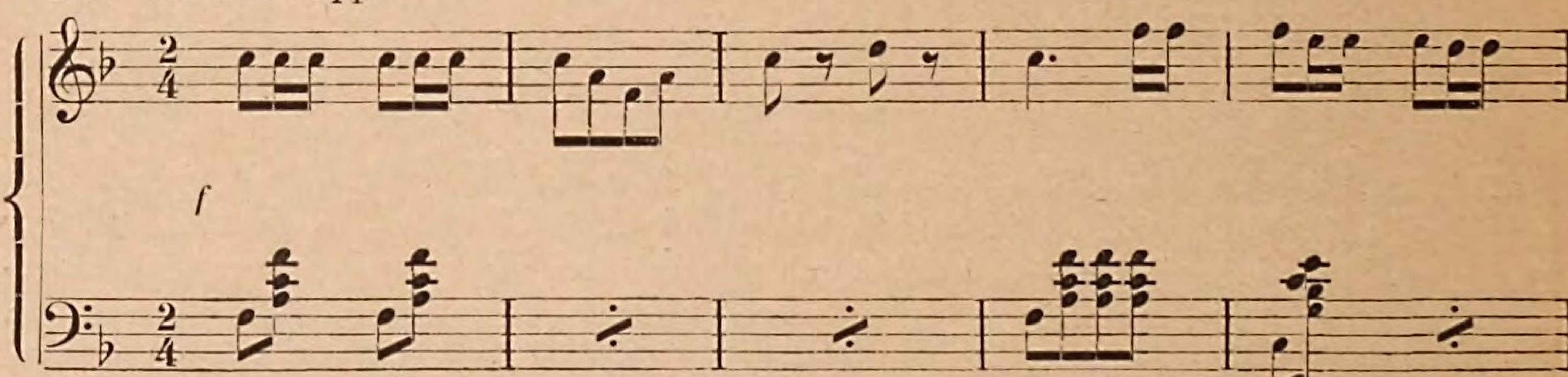
204. Alice-Polka. J. Strauss.

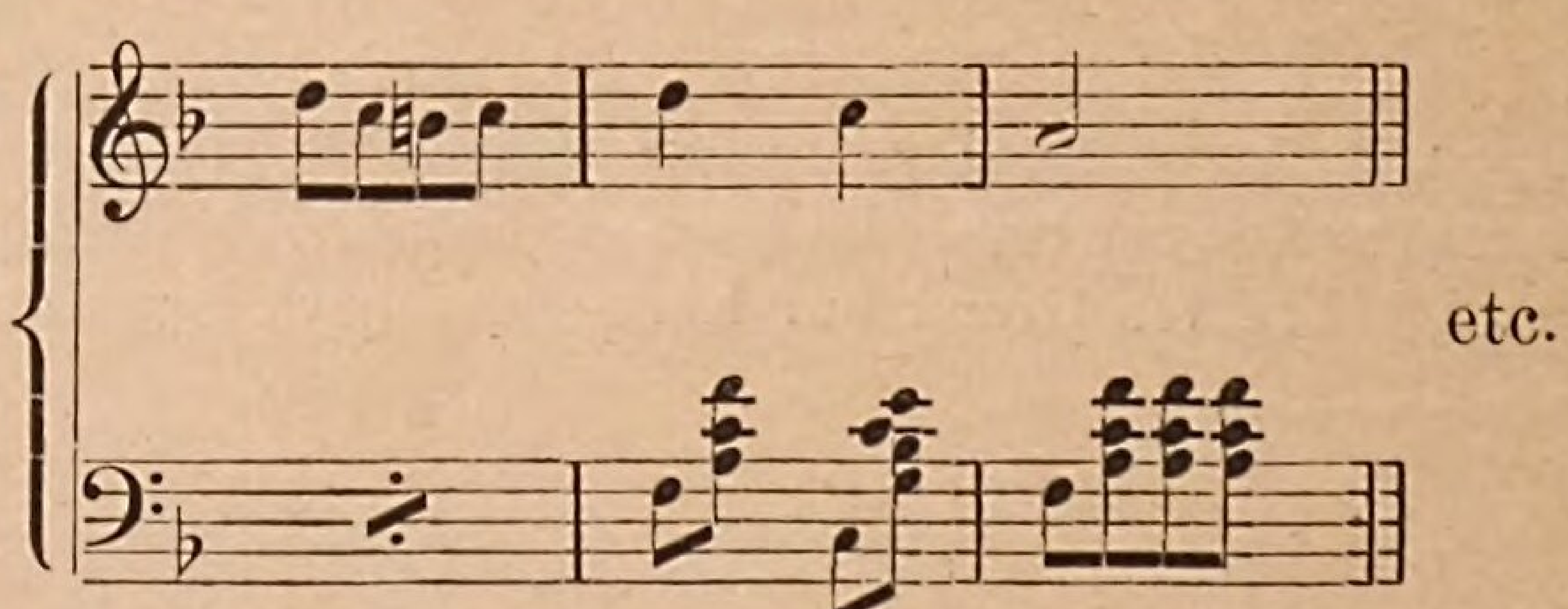


oder auch: oder:



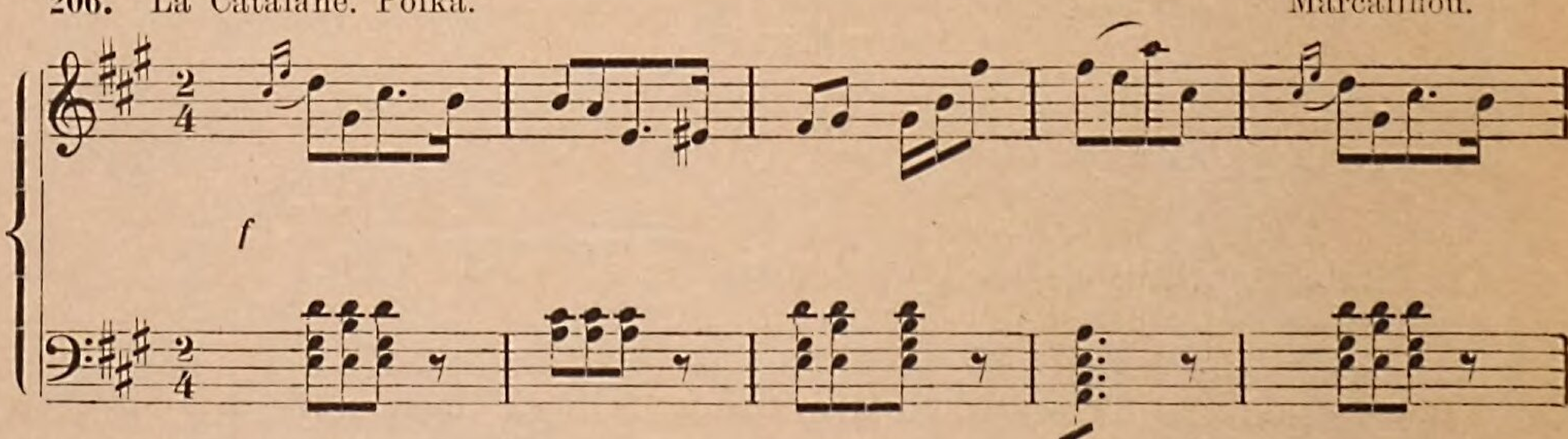
205. Sturm-Galopp. Bilse.

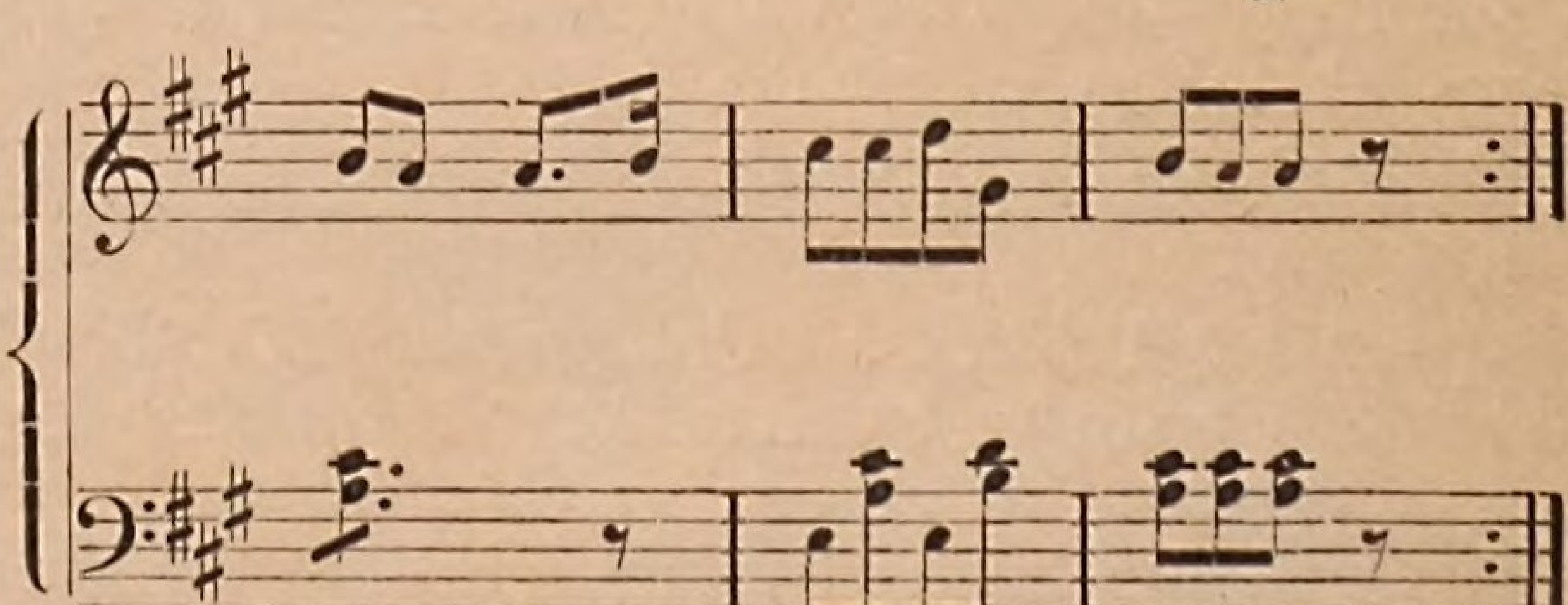




Nachstehende Begleitungsart für die Polka ist besonders in Frankreich beliebt; sie klingt aber trivial und ist zu schwerfällig.

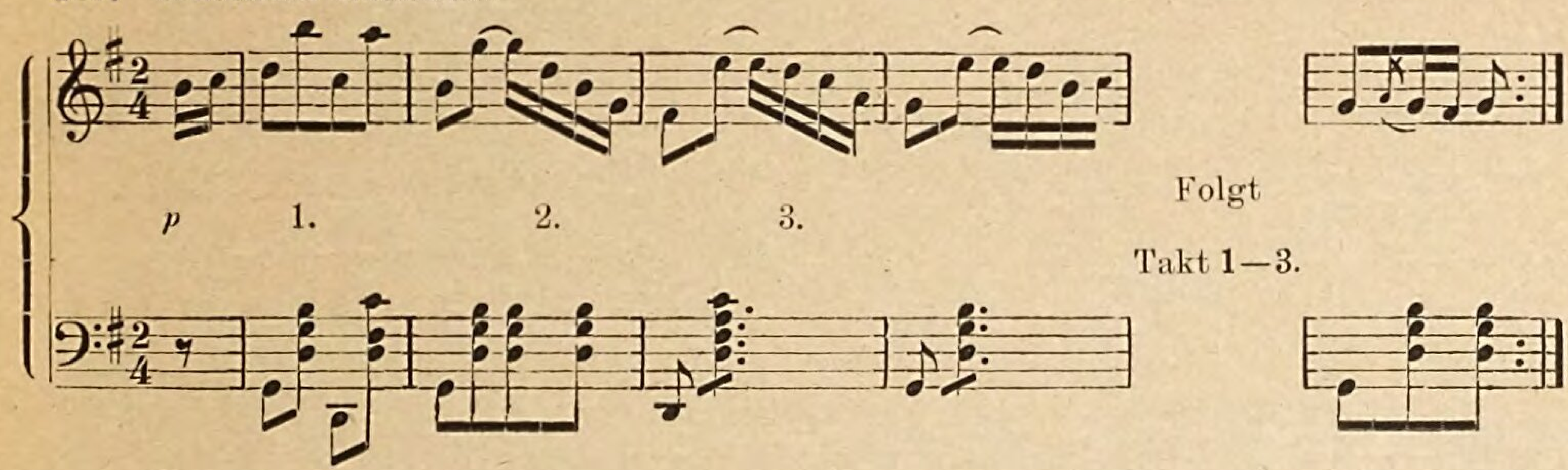
206. La Catalane. Polka. Marcailhou.



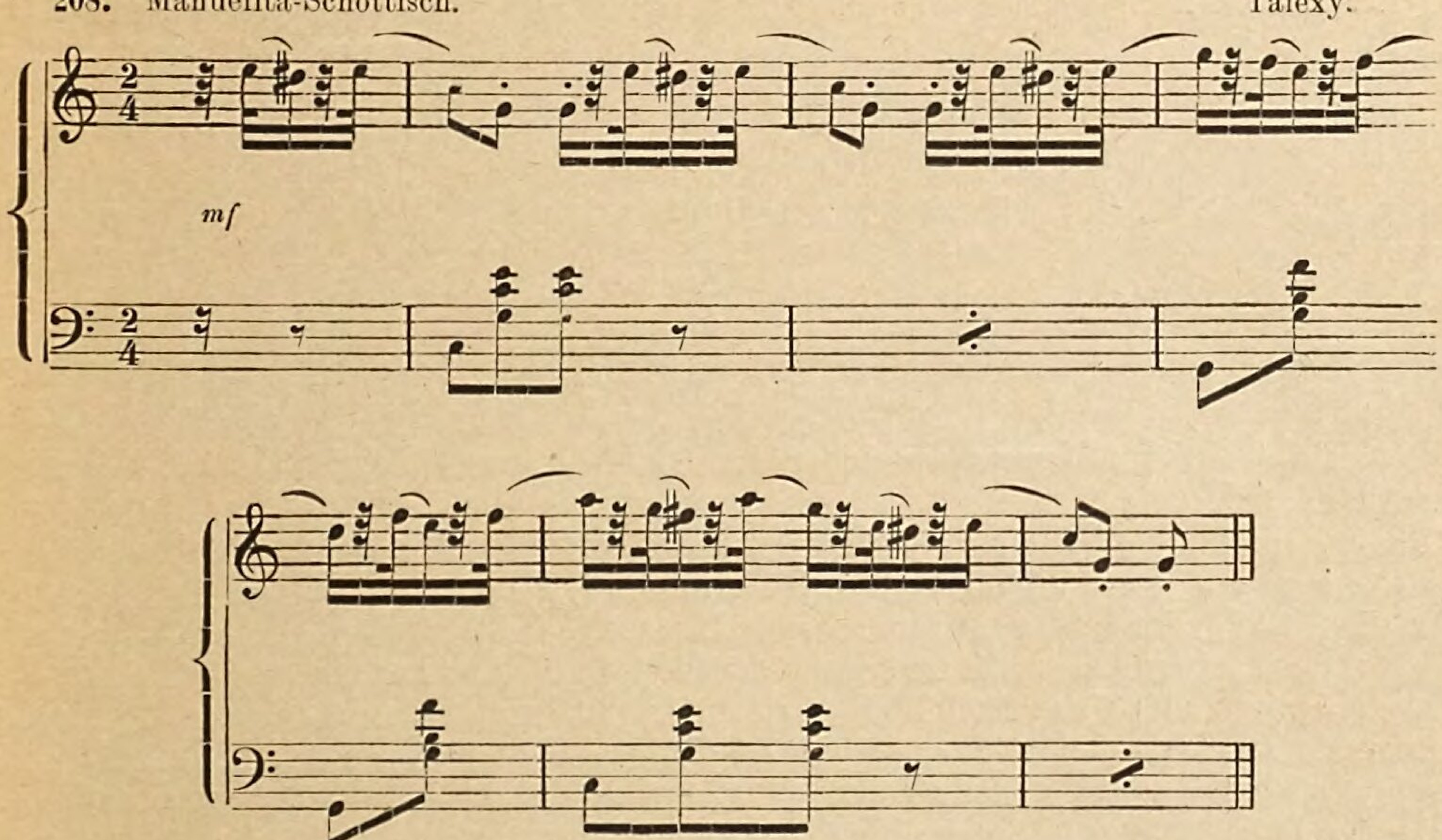


Bei dem Schottisch (auch Rheinländer genannt), welcher in einem langsameren Tempo als die Polka vorgetragen wird, ist die Begleitung meist wie in nachstehenden beiden Beispielen.*)

207. Schottisch Nationale.



208. Manuelita-Schottisch. Talexy.



Die Begleitung kann auch so gestaltet werden:



Die Begleitungsweise hängt von der jeweiligen Beschaffenheit des Rhythmus in der Melodie ab, welchem sie sich stets anzupassen hat; das Hauptaugenmerk des Komponisten ist darauf zu richten, recht anmutige, zum Tanzen einladende Melodien zu schaffen.

Nebenmelodien sind bei allen Tanzweisen anwendbar und von guter Wirkung.

*) Zur Vermeidung der vielen 16tel und 32tel Figuren, kann man diesen Tanz auch im $^4/_4$ (statt $^2/_4 = ^4/_8$) Takt schreiben, also in der Weise wie man Gavotten notiert.

Da die Zusammensetzung der Perioden einer Polka, eines Galopps oder Schottischen genau so ist, wie bei der Mazurka, so können wir uns hier das Anführen der genannten Tänze ersparen. Der Schüler wird jedoch gut thun, sich vor Lösung der folgenden Aufgaben einige gedruckte Exemplare der besprochenen Tanzarten zu beschaffen und darin den Periodenbau zu zergliedern, nach Art, wie wir das beim Walzer und bei der Mazurka ausgeführt haben.

Konzert-Polkas sind für jede Art Soloinstrumente gebräuchlich und kann der Schüler darin allerlei Verzierungen und Kadenzen anbringen, soweit selbige dem Instrumente, für welches er schreibt, angemessen sind.*)

18. Aufgabe.

Der Schüler schreibe nun einige Polkas, Galopps und Schottische und bemühe sich sowohl in Melodien als auch in Rhythmus möglichst verschiedenartiges und reizvolles zu schaffen. Die Harmonien mögen jedoch einfach gehalten seien, ebenso ist vieles Modulieren zu vermeiden, da dies für Tanzkompositionen nicht geeignet ist. Je mehr der Schüler seine musikalische Fantasie durch Verfertigung rhythmischer Gebilde übt, desto leichter und besser werden ihm später grössere Kompositionen gelingen.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Die Quadrille.**)

Ein Tanz im Karree, welcher zu Anfang dieses Jahrhunderts in Paris aufkam und den alten Kontretanz, welcher von einer grösseren Anzahl von Paaren in langen Reihen getanzt wurde, verdrängte. Bei der Quadrille, welche aus 5 kurzen Touren, abwechselnd im $^2/_4$- und $^6/_8$-Takt besteht, bilden 4 oder 8 Tänzer-Paare je ein kleines Karree.

Die verschiedenen Sätze, aus deren jede Tour zusammengestellt wird, bestehen aus acht-, sechszehn- und vierundzwanzigtaktigen Perioden, die nicht überschritten werden können. Die zwei einleitenden Takte, die hie und da einer oder der anderen Tour vorausgesetzt werden, zählen nicht. Die Melodien zu der Quadrille erfordern einen lustigen Charakter und scharf ausgeprägte Rhythmen.

Vielfach werden Quadrillen über Motive aus beliebten Operetten zusammengestellt, wozu sich derartige Musik im Grossen und Ganzen sehr gut eignet, nicht aber zu verzeihen ist es, wenn gewisse Tanzfabrikanten ihre Wut auch an grossen Opern auslassen. Da kommen denn oft recht haarsträubende Sachen vor; um den Rhythmus und die abgerundeten Formen, welcher der Quadrille eigen sein müssen, zu erzielen, werden manche Motive derart verändert, dass sie kaum mehr zu erkennen sind.

Pathetische Motive aus grossen Opern eignen sich nun einmal nicht zur Tanzmusik.

*) Vergleiche hierüber des Verfassers Populäre Instrumentationslehre, worin Tonumfang und Leistungsfähigkeit von jedem Instrumente angegeben ist. Auch sei dem Schüler das Studium des Verfassers Konzert-Polkas: Die beiden kleinen Finken, Nachtigall und Drossel (für zwei Piccoloflöten oder zwei Pistons), Die Perlen (für zwei Pistons), Der goldene Stern (für Flöte oder Piston), sowie der Polka de Concert (für Violine) von A. Skalla empfohlen.

*) Sprich: kadrij'.

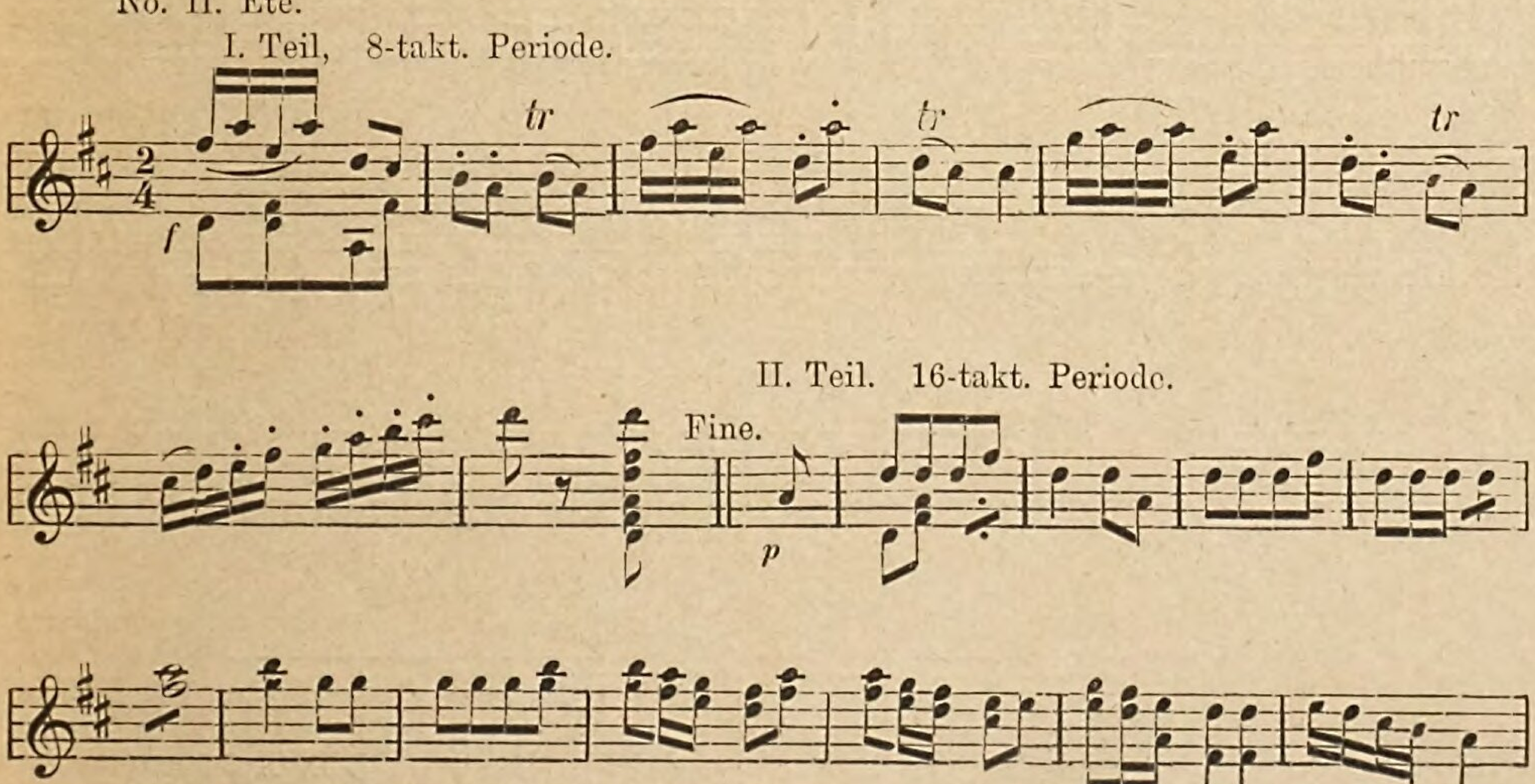
Folgende Quadrille über populäre französische Volkslieder, wird uns über die Form und Länge der Sätze und Perioden genügenden Aufschluss geben.

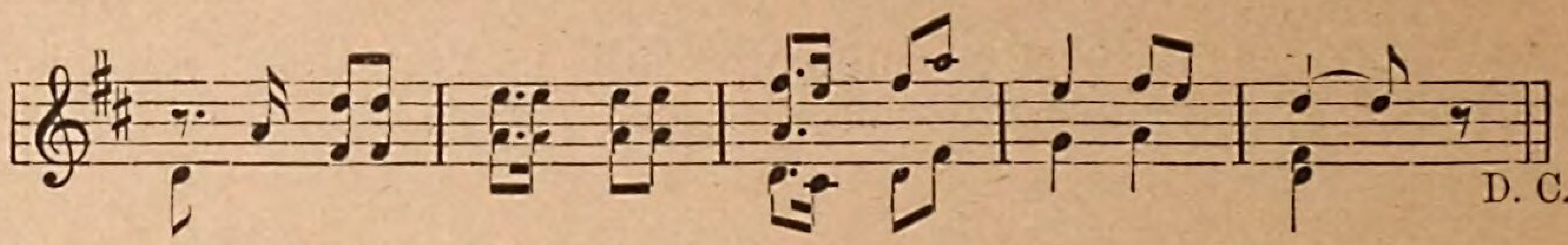
209. Béranger-Quadrille. H. Kling.

No. I. Pantalon.

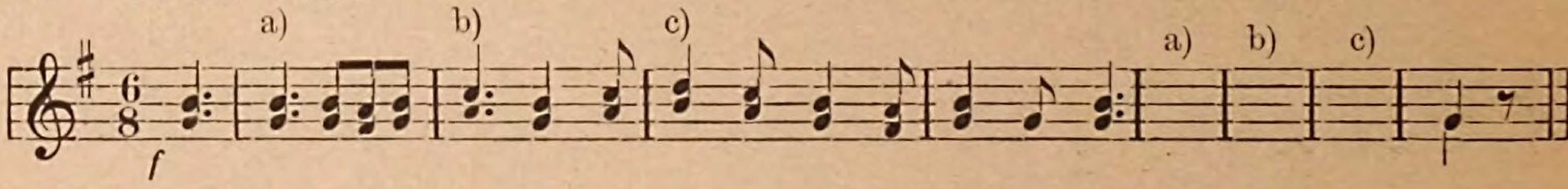


No. II. Été.

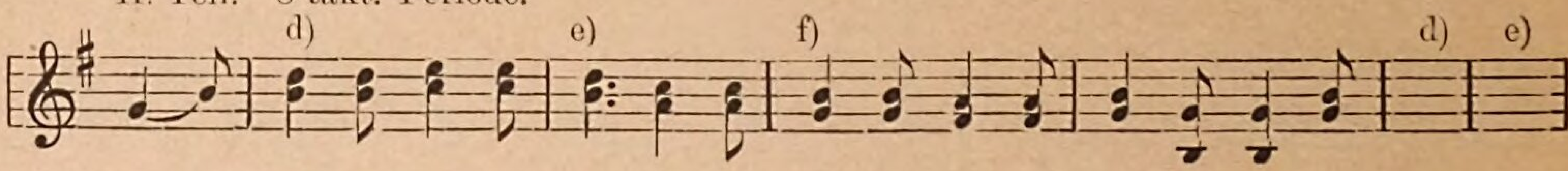


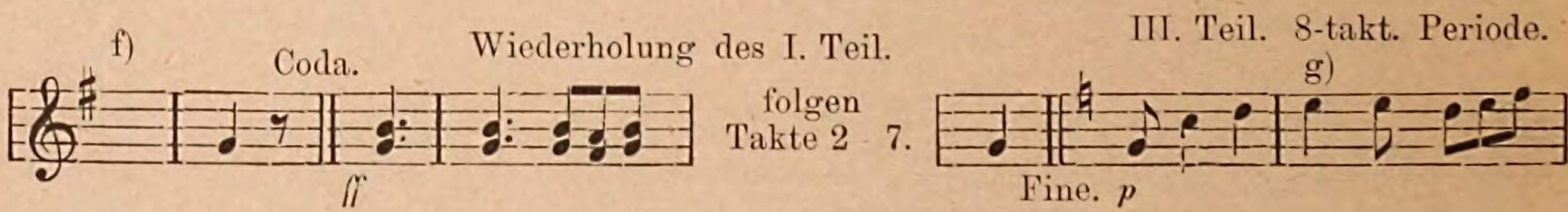


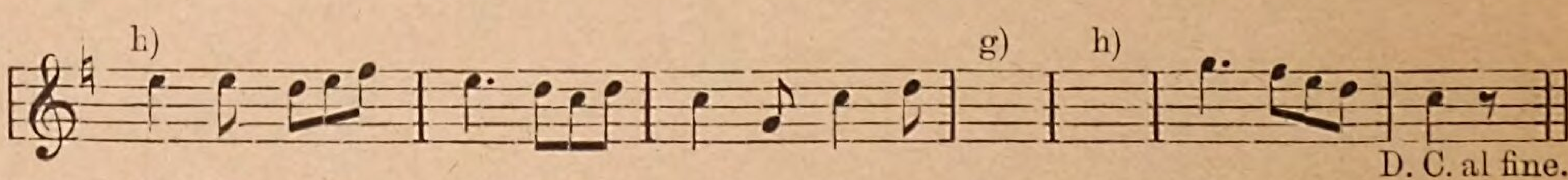
No. III. Poule.



II. Teil. 8-takt. Periode.





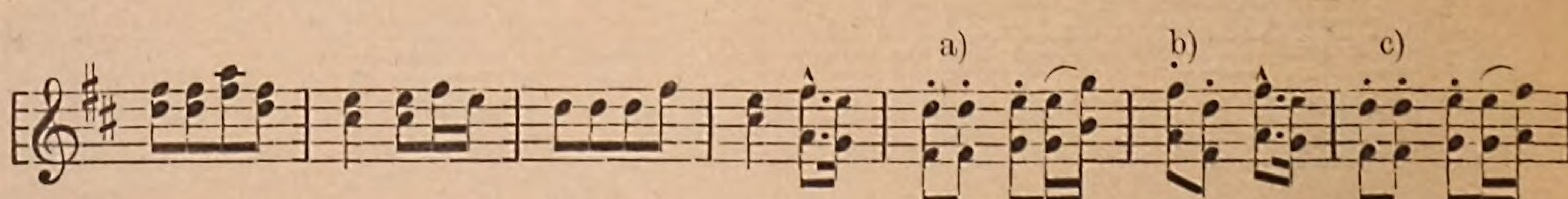


No. IV. Pastourelle.

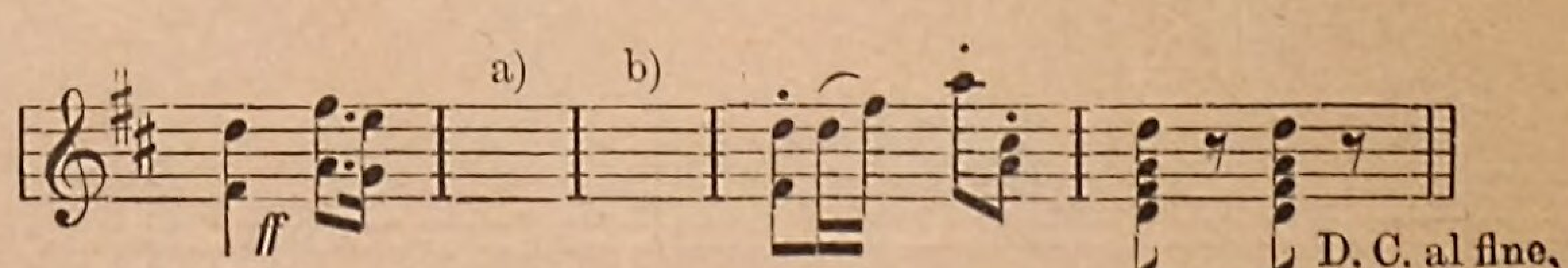
I. Teil. 8-takt. Periode.



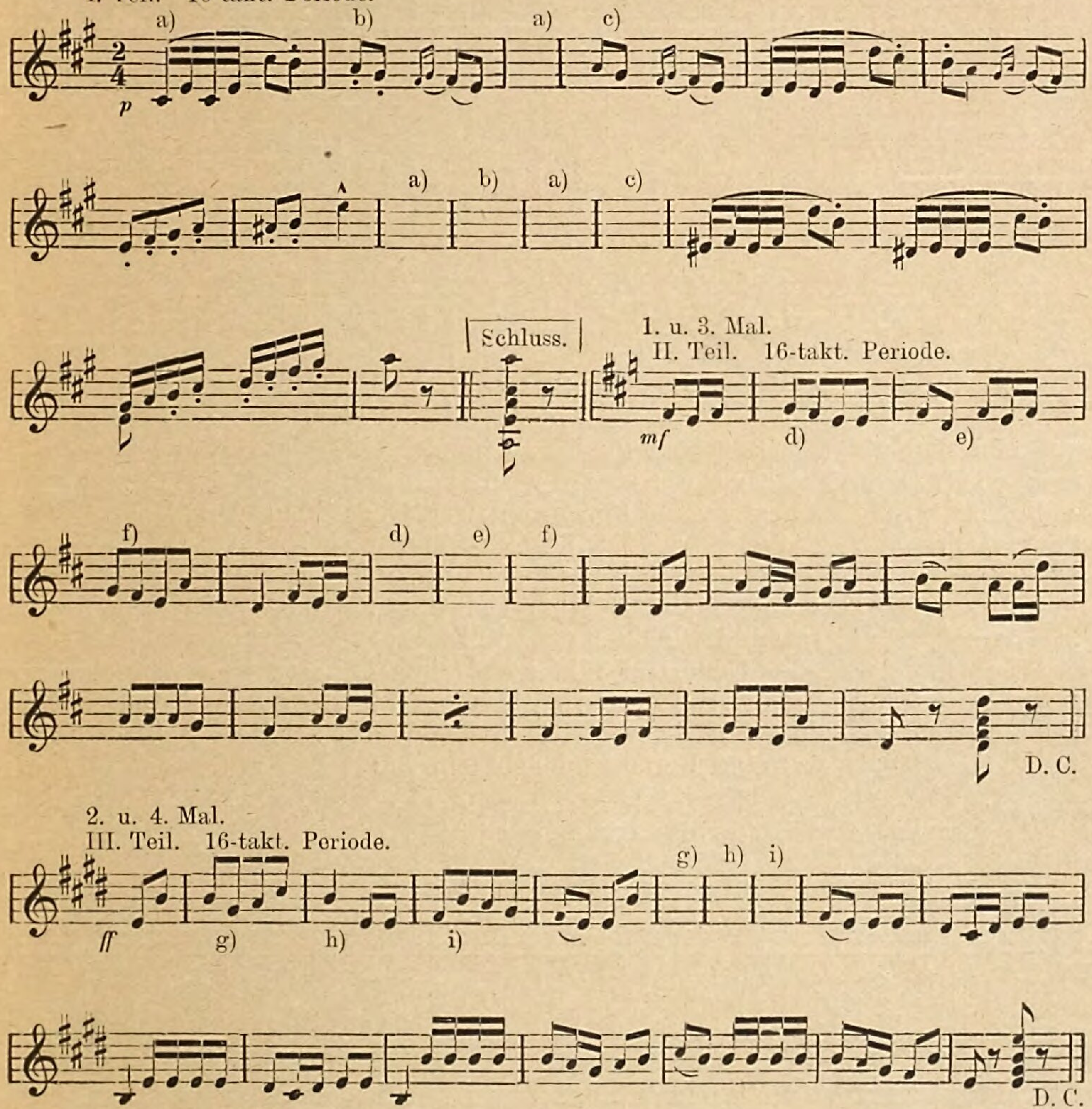








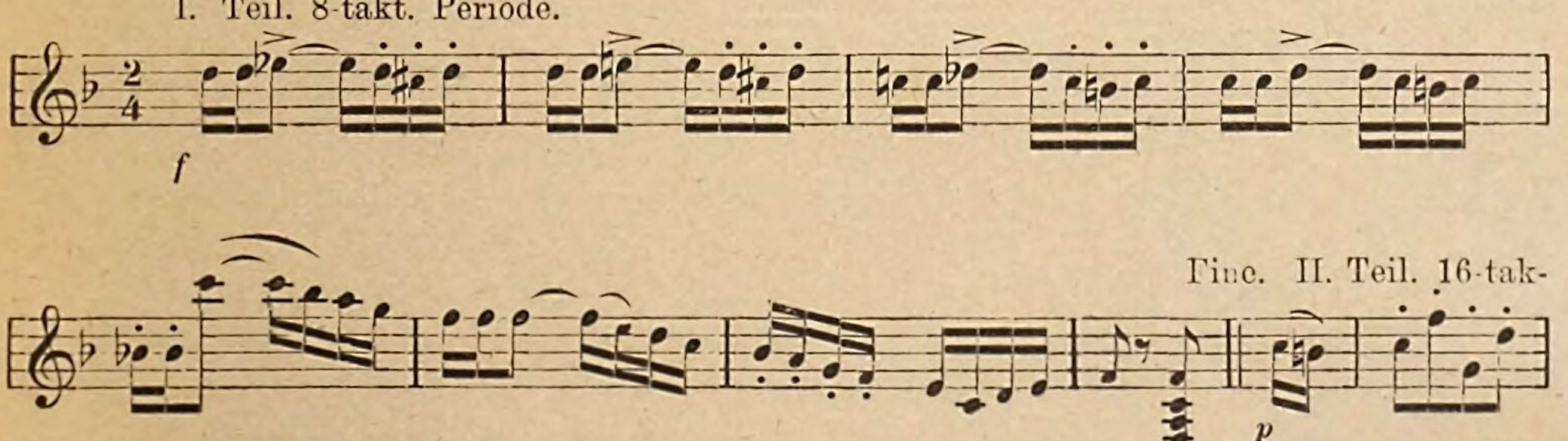
No. V. Finale.
I. Teil. 16 takt. Periode.



Bei der deutschen Quadrille werden sechs Nummern geschrieben, ausser vorstehenden noch als No. 6 Trénis. Diese Nummer wird aber bei der Aufführung vielfach weggelassen.

Trénis besteht aus folgenden zwei Sätzen:

210. Aus „Quadrille militaire". J. Strauss.
No. VI. Trénis.
I. Teil. 8-takt. Periode.



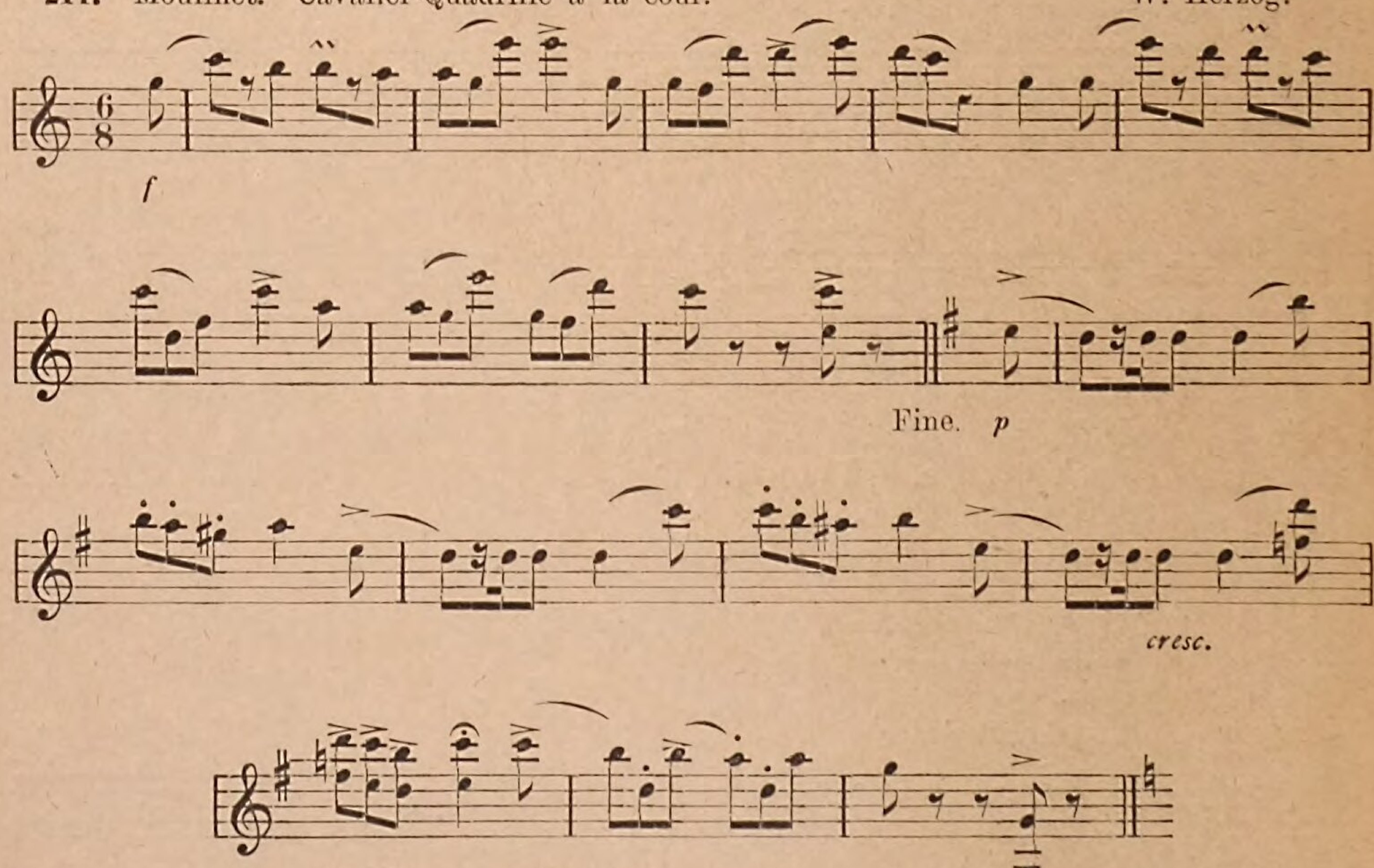
tige Periode.



Bei vielen Quadrillen sind im Finale nur zwei Teile vorhanden, von je sechszehntaktigen Perioden, die so oft wiederholt werden, bis die Tanztour beendigt ist. Die oben angewandte Form von drei Sätzen bietet dem Komponisten aber mehr Abwechselung und ist deshalb vorzuziehen. Durch Offenbach wurde unter der Napoleonschen Herrschaft das Finale der Quadrille in einen heillosen Galopp umgewandelt, welcher sich eine Zeitlang unter dem Namen „Cancan“ einer grossen Beliebheit erfreute!

Les Lanciers oder Quadrille à la cour (auch Lancers oder Anglaise genannt) gleicht der Quadrille fast vollständig, nur dass die Touren anders benannt sind und dass auf dem zweiten Taktteil des drittletzten Taktes von No. 3 (Les Moulinets) eine Fermate angebracht ist:

211. Moulinet. Cavalier-Quadrille à la cour. W. Herzog.

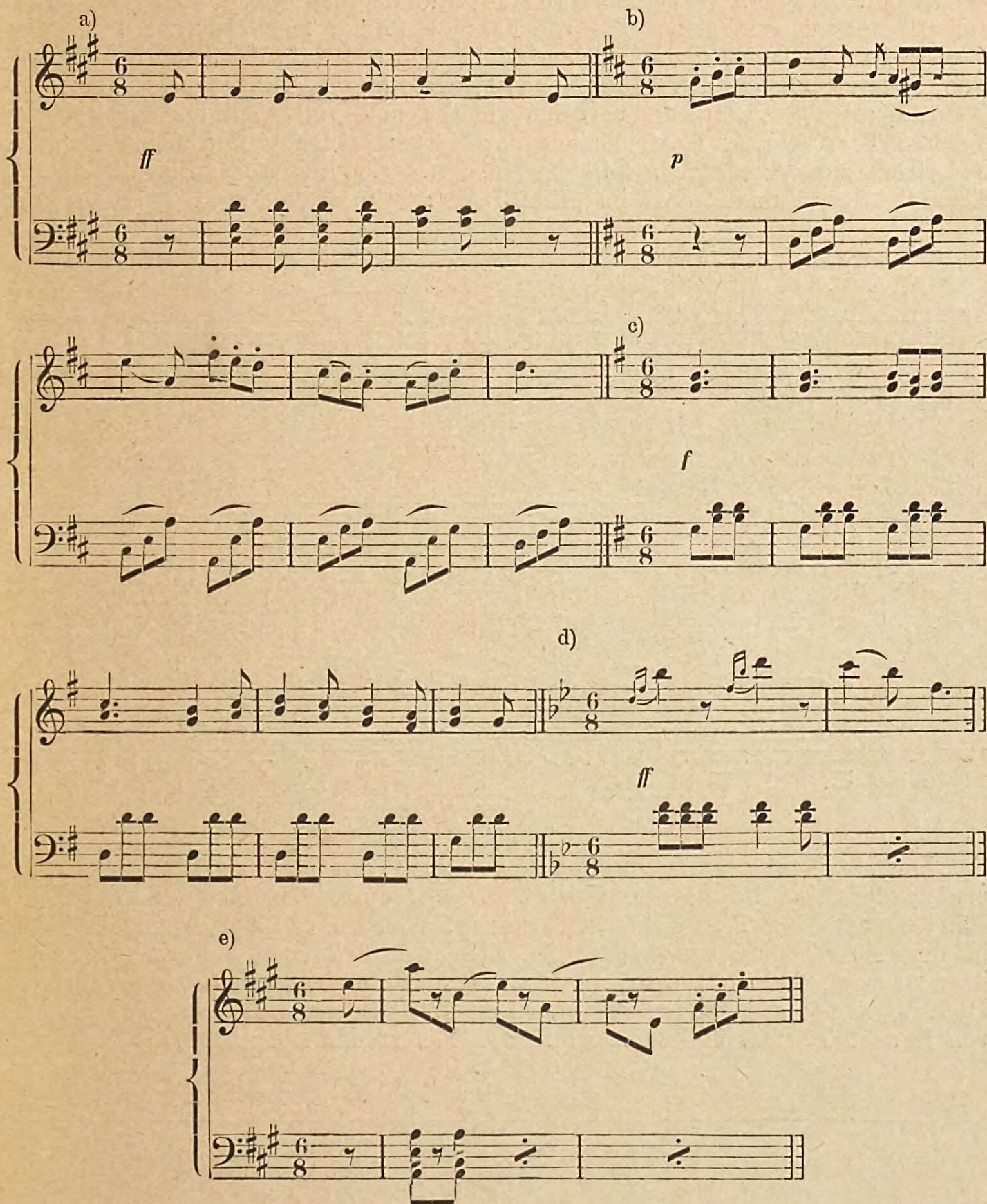


Die Namen der einzelnen Touren der Quadrille à la cour sind: No. 1. La Dorset oder auch Les Tiroirs (wie Pantalon der Quadrille). No. 2. La Victoria oder Les Lignes (= Etè). No. 3. Les Moulinets. No. 4. Les Visites ($^6/_8$-Takt). No. 5. Les Lanciers oder Finale à la cour (wie Finale).

19. Aufgabe.

Der Schüler bearbeite einige Tanz-Quadrillen nach eigenen oder fremden Motiven, in der oben gegebenen Weise. Die Begleitung der Sätze, welche im $^2/_4$-Takt stehen, ist die bei der Polka oder dem Galopp übliche, im $^6/_8$-Takt dagegen lehnt sich dieselbe an den Charakter der Melodie mehr an. Nachstehend geben wir einige der am meisten verwendeten Begleitungsformen. Da bei der Quadrille, im Gegensatz zu den Rundtänzen, nur promeniert wird, so kommt es darauf an einen belebenden feschen Marschrhythmus in die Musik zu legen.

212.

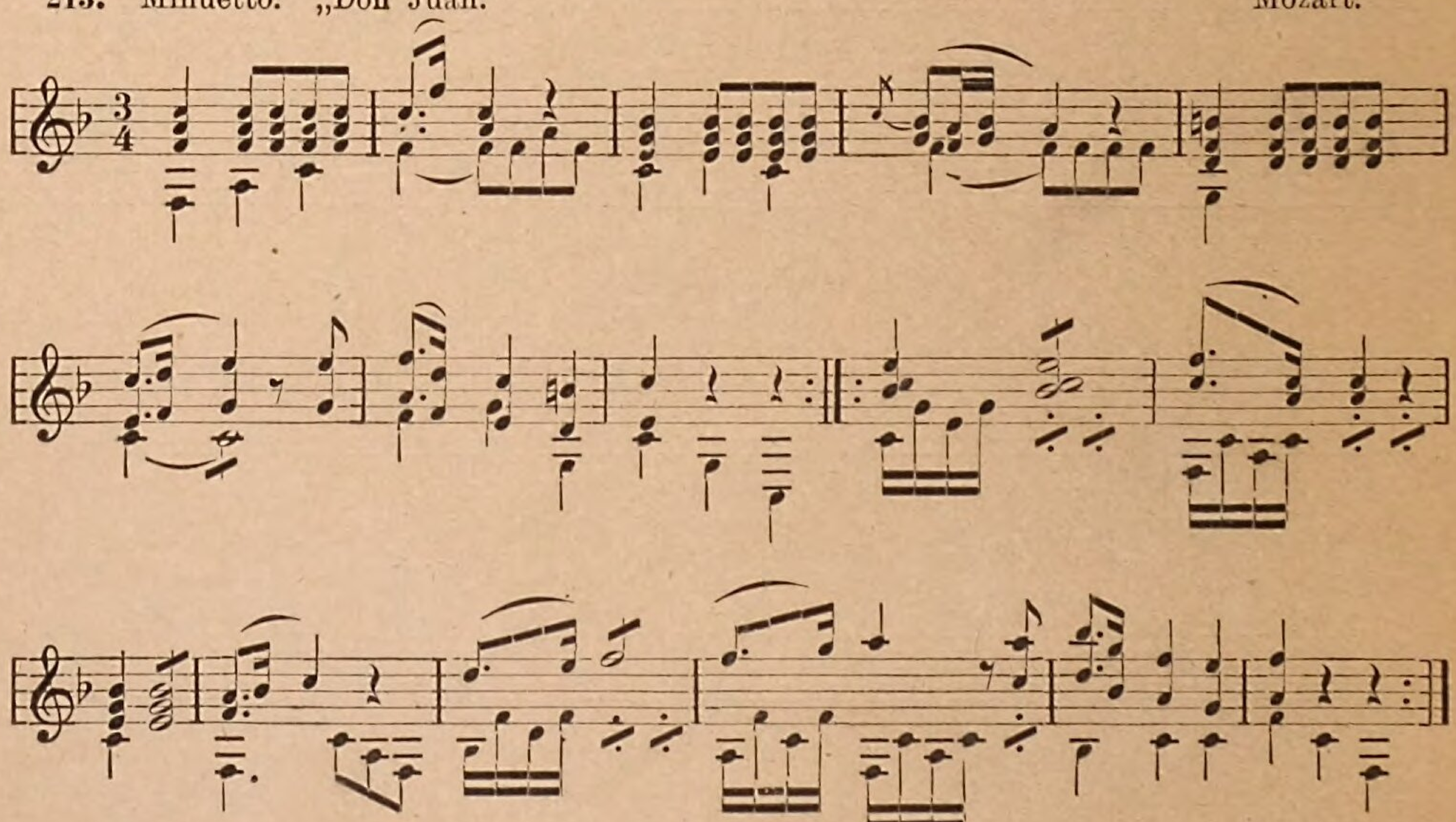


Vierundzwanzigstes Kapitel.

Die Menuett.

Diese Tanzweise ist aus der Reihe der geselligen Tänze geschieden, wird aber noch als Intermezzo für die Konzertmusik oder auch in der Balletmusik verwendet. Haydn, Mozart und Beethoven haben sie in ihren Symphonien und Kammermusik-Werken als selbständige Sätze, meistens zwischen dem zweiten Satz (Adagio) und dem Finale, eingeführt, Beethoven hat die Menuett zum Scherzo umgebildet. Die Menuett wird im $^3/_4$-Takt geschrieben; ihr Charakter ist gravitätisch, vornehm, heiter und volkstümlich. In keinem anderen Tanz kommt die Schönheit der Körperbewegung mit mehr Anstand und Grazie zum Ausdruck als in der Menuett. Ein klassisches Beispiel dieser Tanzart lieferte uns Mozart im „Don Juan“:

213. Minuetto. „Don Juan.“ Mozart.



Die Menuett besteht gewöhnlich aus zwei verschiedenen Sätzen, wovon der zweite das Trio genannt wird. Der Hauptsatz muss unter allen Umständen nach dem Trio wiederholt werden, auch selbst dann, wenn das Trio in derselben Tonart geschrieben ist. Um dem Schüler die Form möglichst klar zu veranschaulichen, führen wir ihm hier die Menuett aus der berühmten Es-dur-Symphonie von Mozart vor. Der I. Teil besteht aus zwei Perioden von je acht Takten, und schliesst in der Tonart der Dominante ab.

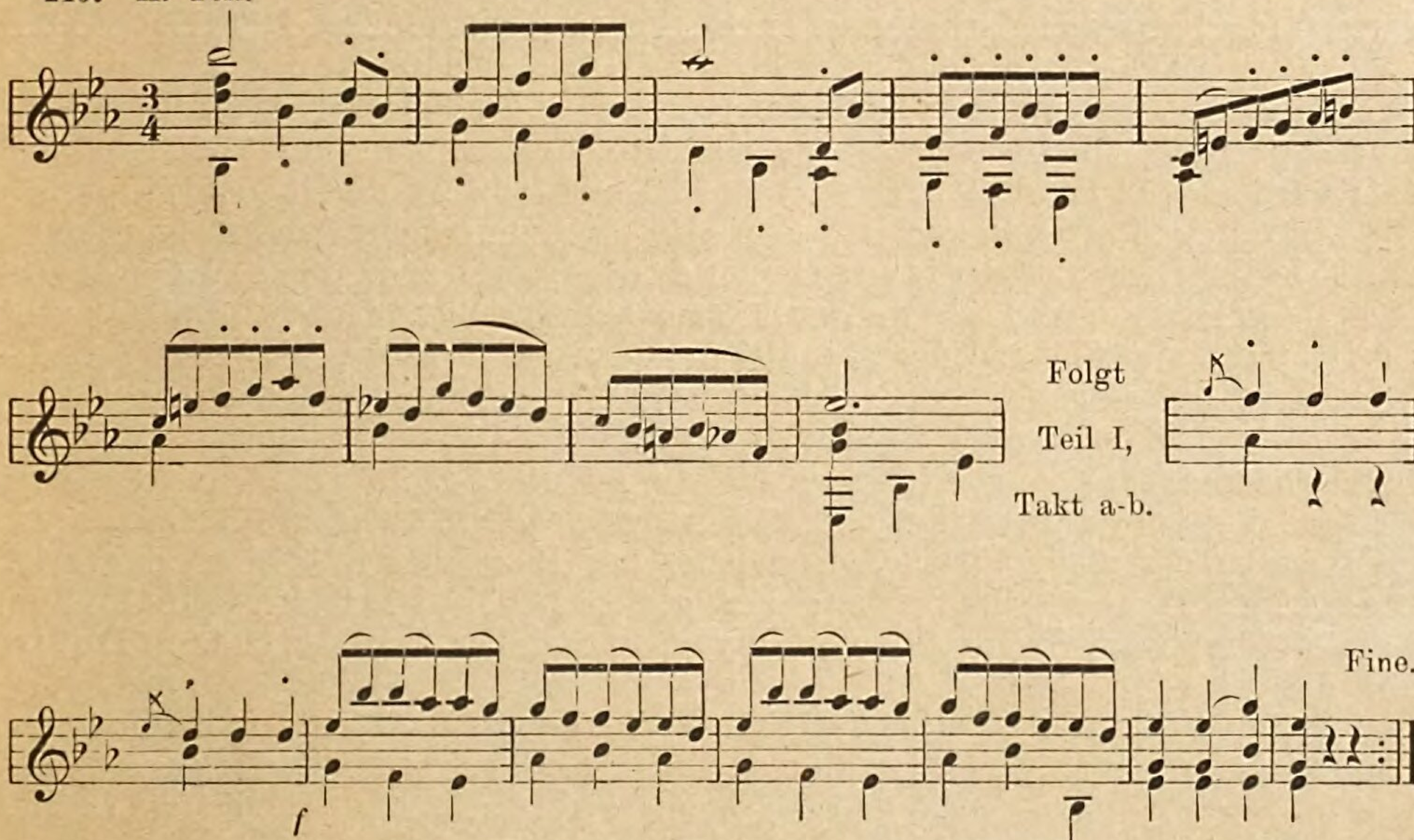
214.





Der II. Teil besteht in einer Periode von acht Takten, auf welche der ganze erste Teil jedoch mit verändertem Schlusse in die Tonart der Tonika zurückführend, folgt. Die letzte Periode ist zum Zwecke der Verstärkung des Schlusses um vier Takte erweitert.

215. II. Teil.

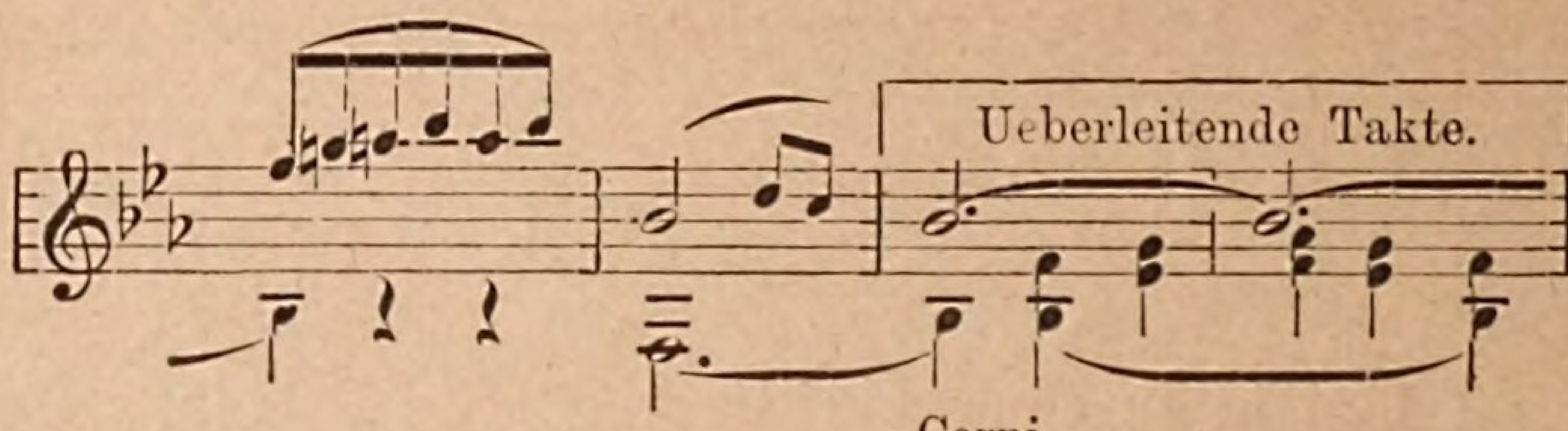


Auf diesen Hauptsatz folgt nun das Trio, dessen erster Teil aus einer Periode von acht Takten, mit einer Melodie von bestrickendem Zauber, gebildet ist.

216. Trio.







Der II. Teil bildet zum I. in harmonischer und rhythmischer Beziehung einen Gegensatz. Die reizende Wirkung desselben wird in den zwei überleitenden Takten durch die an Waldesduft erinnernden Hörner noch erhöht, darauf folgt die Wiederholung der lieblichen Melodie des I. Teiles. Alle Teile des Hauptsatzes und des Trios werden wiederholt. Nur bei der Repetition des Hauptsatzes, nach dem Trio, fällt die Wiederholung (Reprise) der Teile weg. Mozart schrieb die Menuette durchweg in der gleichen Tonart; auch in den Menuetten Haydns und Beethovens ist dies häufig der Fall.

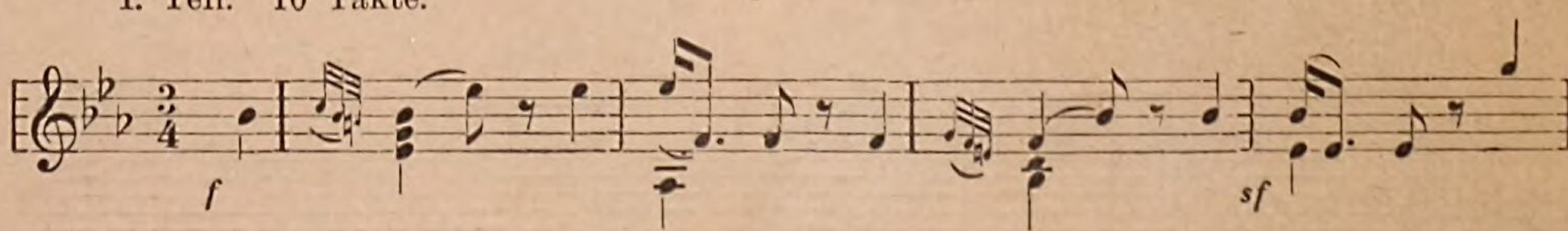
Zuweilen findet man auch, dass, wenn der Hauptsatz in Moll steht, diesem ein Trio in Dur auf gleicher Tonika folgt; wie z. B. beim Menuett der G-moll-Symphonie von Mozart, bei dem der ersten Sonate in F-moll von Beethoven, beim Scherzo der C-moll-Symphonie, u. a. m.

Manchmal gehen einige Meister von der Dur-Tonart in die parallele Molltonart über*), seltener wird die Tonart der Unterdominante gewählt, so Beethoven im Menuett in der Sonate op. 10 No. 3. Häufiger wird der Durtonart der unteren Terz der Vorzug gegeben, wie z. B. Beethoven im Scherzo der 7. Symphonie, in welcher der Hauptsatz in F-dur, das Trio dagegen in D-dur gehalten ist; ein gleiches Beispiel finden wir in der Menuett der G-dur-Symphonie von Haydn, in welcher der Hauptsatz in D-dur und das Trio in B-dur steht.

Bei den Stücken in Moll finden wir die Trios am häufigsten in der Durtonart gleicher Höhe, oder in der Durtonart der unteren grossen Terz, wie in Beethovens Sonaten, Allegretto aus op. 10, No. 2, Allegretto aus op. 14, No. 1, Allegro molto aus op. 27, No. 1, u. a. m.

Selbstverständlich hat der Komponist sich nicht immer an die abgegrenzten Formen der oben gegebenen Mozart'schen Menuette zu halten, sondern darf die Teile der Sätze und Perioden nach Belieben erweitern oder verkürzen.

217. Menuetto aus Es-dur-Symphonie. Haydn.
I. Teil. 10 Takte.



*) Wie z. B. Beethoven im Scherzo der Sonate op. 2. No. 3.



Inmitten eines Teiles können sich eingeschobene Perioden vorfinden, die einen einleitenden, vorbereitenden oder auch überleitenden Charakter haben.

218. Menuett aus D-dur-Symphonie. Haydn



Ueberleitende Periode von 10 Takten.



219. Menuett aus D-dur-Symphonie. Haydn.

Trio.



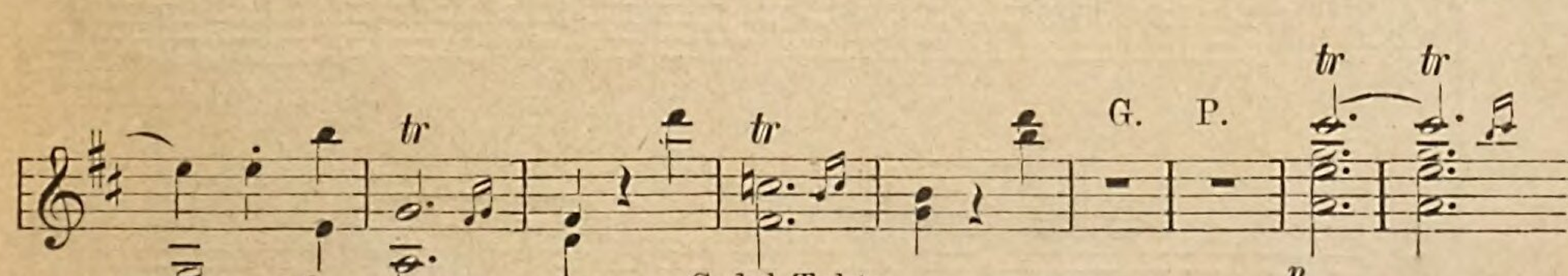
Einleitende Periode von 4 Takten. etc.

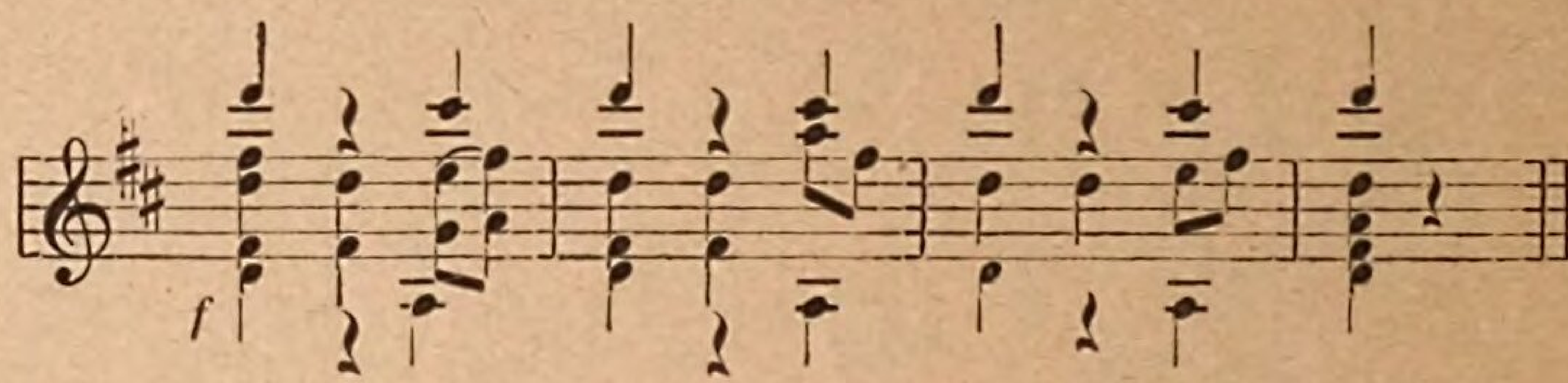
Vergleiche auch Scherzo der As-dur-Sonate, op. 26 von Beethoven.

Das Trio braucht auch nicht immer 2 Teile zu enthalten, ein Teil kann vollkommen genügen, wenn er auch nur aus einer 8-taktigen Periode besteht. Auch mit einer **Coda** kann die Menuett zum Abschluss gebracht werden. Die Mehrzahl der Menuette in den Haydn'schen Symphonien schliessen, wenn auch nicht mit einer besonderen Coda, doch durch Erweiterung der Periode mit Codaltakten, w. z. B. folgende Menuette aus der D-dur-Symphonie:

220.

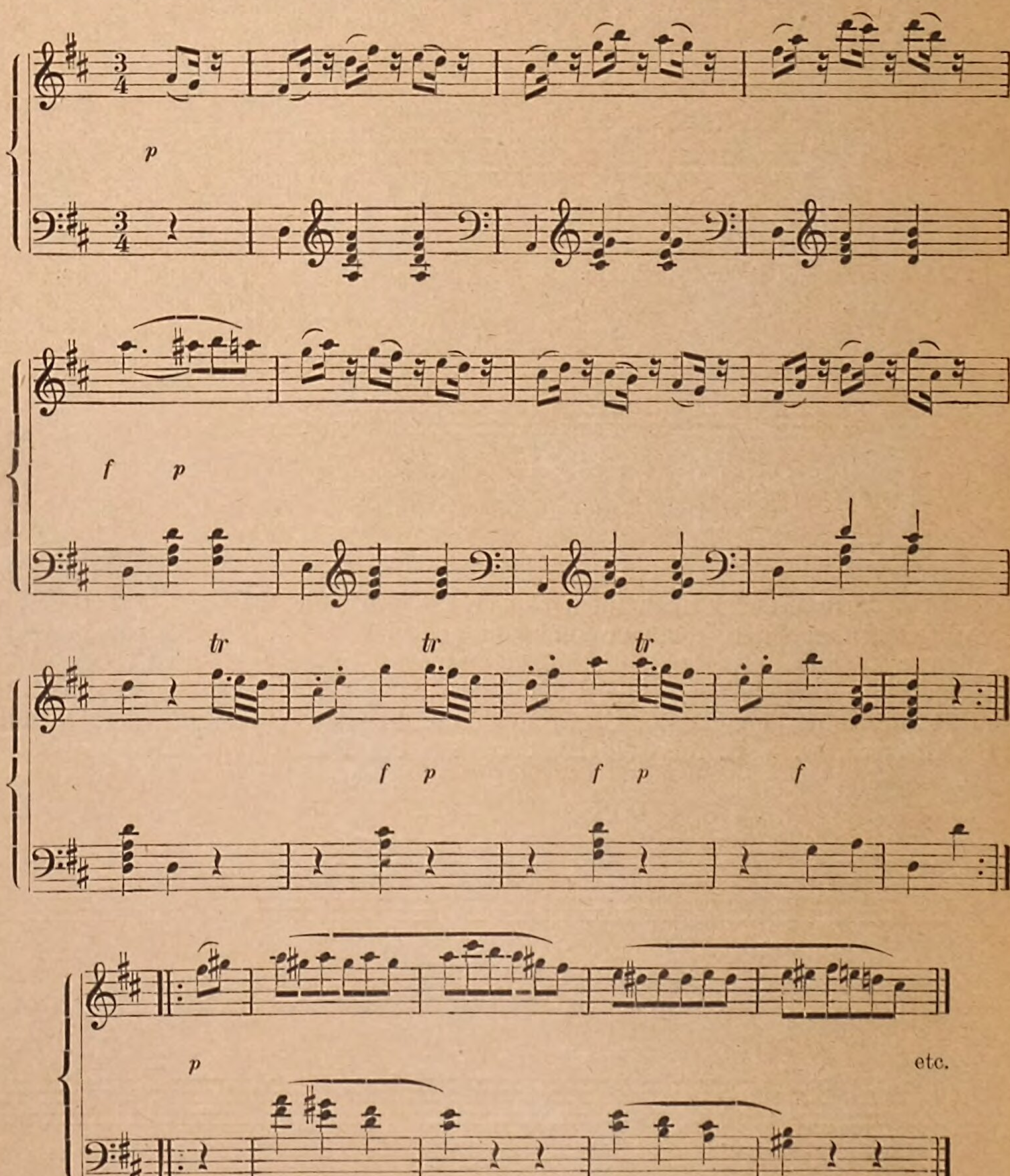






Um die Melodie recht hervortreten zu lassen, muss die Begleitung im allgemeinen fein und duftig gehalten werden, an Fortestellen mag sie dann und wann schärfer markierend hervortreten. Rhythmische Nachschläge, wie beim Walzer, sind ab und zu von guter Wirkung, doch ist es ratsam, diese im Laufe des Stückes nicht allzuoft zu wiederholen, weil dadurch der Charakter der Menuette verloren geht und mehr einem Ländler oder langsamen Walzer gleichen würde.

221. Menuetto aus dem Divertimento in D, für Streichq. u. 2 Hörner. Mozart.



20. Aufgabe.

Der Kunstjünger wird in den Symphonien und Kammermusikwerken der Klassiker viele schöne und hochinteressante Menuette finden, welche neben reizender Melodie auch eine Fülle geistreicher kontrapunktischer Kombinationen aufweisen. Er studiere selbige eifrig, wenn er Gewandtheit in dieser Kunstform erlangen will. Dabei fahre er mit Arbeiten in der Tanzform fort und befleissige sich recht, hübsche Melodien zu erfinden und diese in entsprechende harmonische und rhythmische Begleitung einzurahmen.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Das Scherzo.*)

Beethoven setzte das Scherzo in seinen Symphonien und Kammermusikwerken an Stelle der bei Haydn und Mozart üblichen Menuett.

Aus der Tanzform entsprungen, ist das Scherzo gewöhnlich im $^3/_4$-Takt gehalten, doch unterbricht der Meister hie und da diese Taktart und ersetzt sie durch den $^2/_4$- oder auch den ₵-Takt, z. B.:

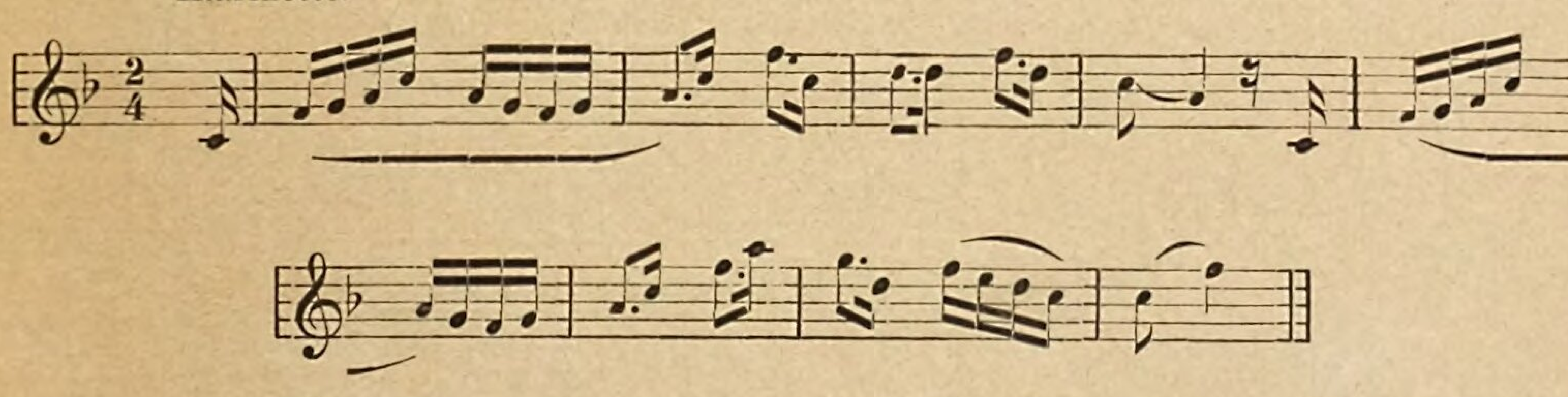
222. Pastorale-Symphonie. Beethoven.



Desgleichen auch in der neunten Symphonie, wo der $^3/_4$-Takt in einen ₵-Takt Presto übergeht.

In neuerer Zeit haben einige Meister das Scherzo im $^2/_4$-Takt gesetzt, so u. A. Mendelssohn in seiner brillanten „Schottischen Symphonie“.

223. *Vivace non troppo.* Mendelssohn.
Klarinette.



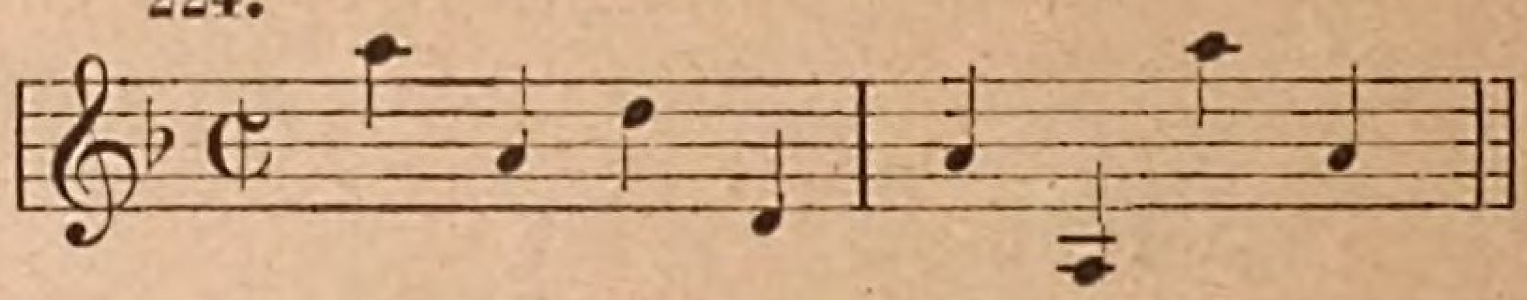
In der 1. 2. u. 8. Symphonie bearbeitete Beethoven das Scherzo noch in der Form und im Periodenbau nach der Menuett; dagegen weicht er in der 3., 4., 5., 6. und 9. Symphonie von den streng regelmässigen Perioden ab.

*) Sprich „skerzo“.

Die grösser ausgesponnenen Scherzos Beethovens werden gewöhnlich mit einer Coda abgeschlossen. Im Trio wendet Beethoven gern ein mässigeres Tempo an, wie z. B. bei den Trios der Scherzos in der 4. und 7. Symphonie.

Im Scherzo der 9. Symphonie verwendet Beethoven den Hauptgedanken des Trios, indem er ihn nach der Repetition des Scherzos noch einmal „anklingen“ lässt und dann mit den aus dem Scherzo zum Trio überleitenden zwei Takten:

224.

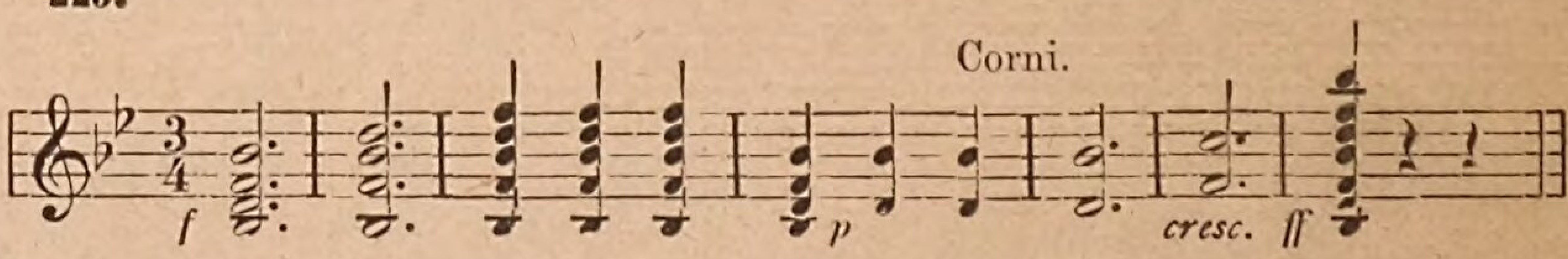


denen noch ein Schlusstakt beigefügt ist, den Satz endigt.

Dies Verfahren hat Beethoven zuerst eingeführt, und wir müssen dasselbe als einen Ausbau der musikalischen Kunstformen verzeichnen, den wir diesem Genius verdanken. Beethoven giebt damit dem Grundsatze, dass nichts Wesentliches in einem Tonstücke nur einmal vorkommen könne, einen verstärkten Ausdruck.

Im Scherzo der B-dur-Symphonie wird nach dem Trio noch einmal Scherzo und Trio, dann nochmals das Scherzo wiederholt. Mit den Codaltakten schliesst der Satz:

225.



Aehnlich ist es im Scherzo der 7. Symphonie. Hier wird sogar nach der doppelten Repetition des Hauptsatzes die Erinnerung an das herrliche Trio durch das Anklingen von dessen Anfangsmotiv in der Coda zum dritten Male wachgerufen:

226.

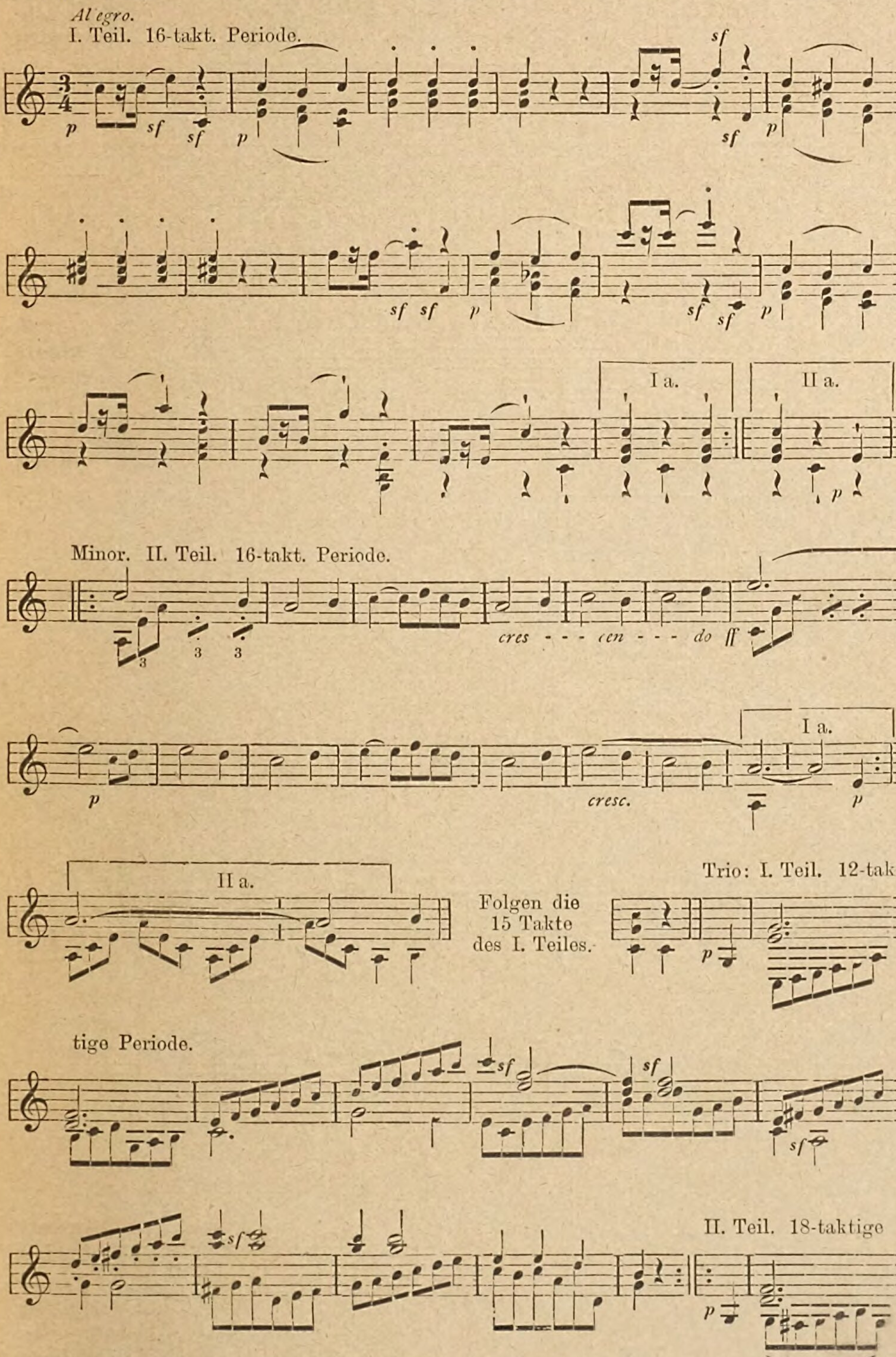


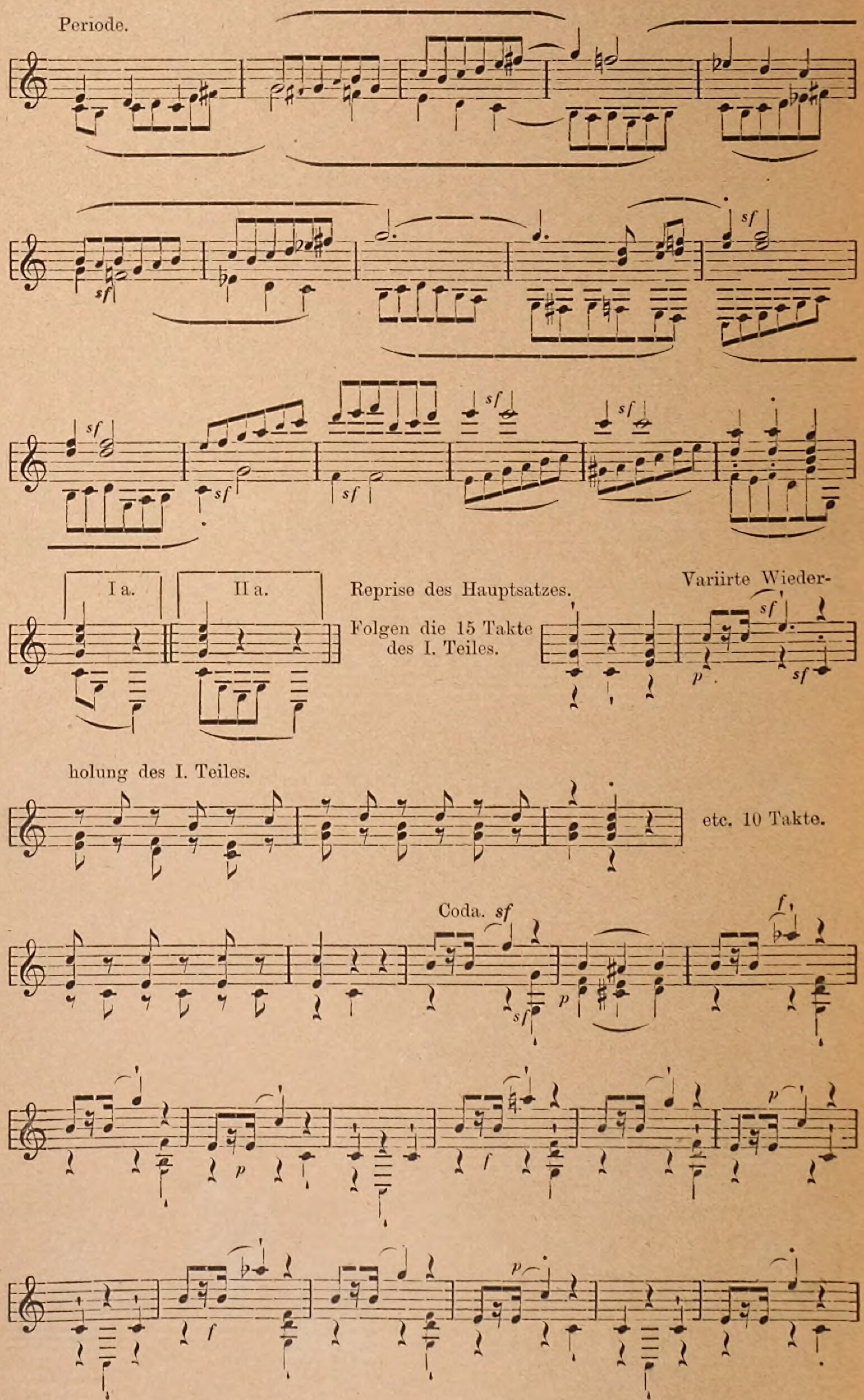
In der C-moll- sowie in der Pastoral-Symphonie, leitet Beethoven, anstatt das Scherzo mit einer Coda abzuschliessen, dieses gleich in den folgenden Allegrosatz über.

Bestimmte Regeln für die Länge der einzelnen Teile und für die jederzeit einzuhaltende Modulationsordnung u. s. w. lassen sich nicht aufstellen. Ein eingehendes Studium der Werke Beethovens wird hier allein den wahren

Nutzen bringen und lassen wir hier ein Scherzo aus dessen 7 Bagatellen für Piano op. 33. als Muster folgen:

227. Scherzo. Beethoven.



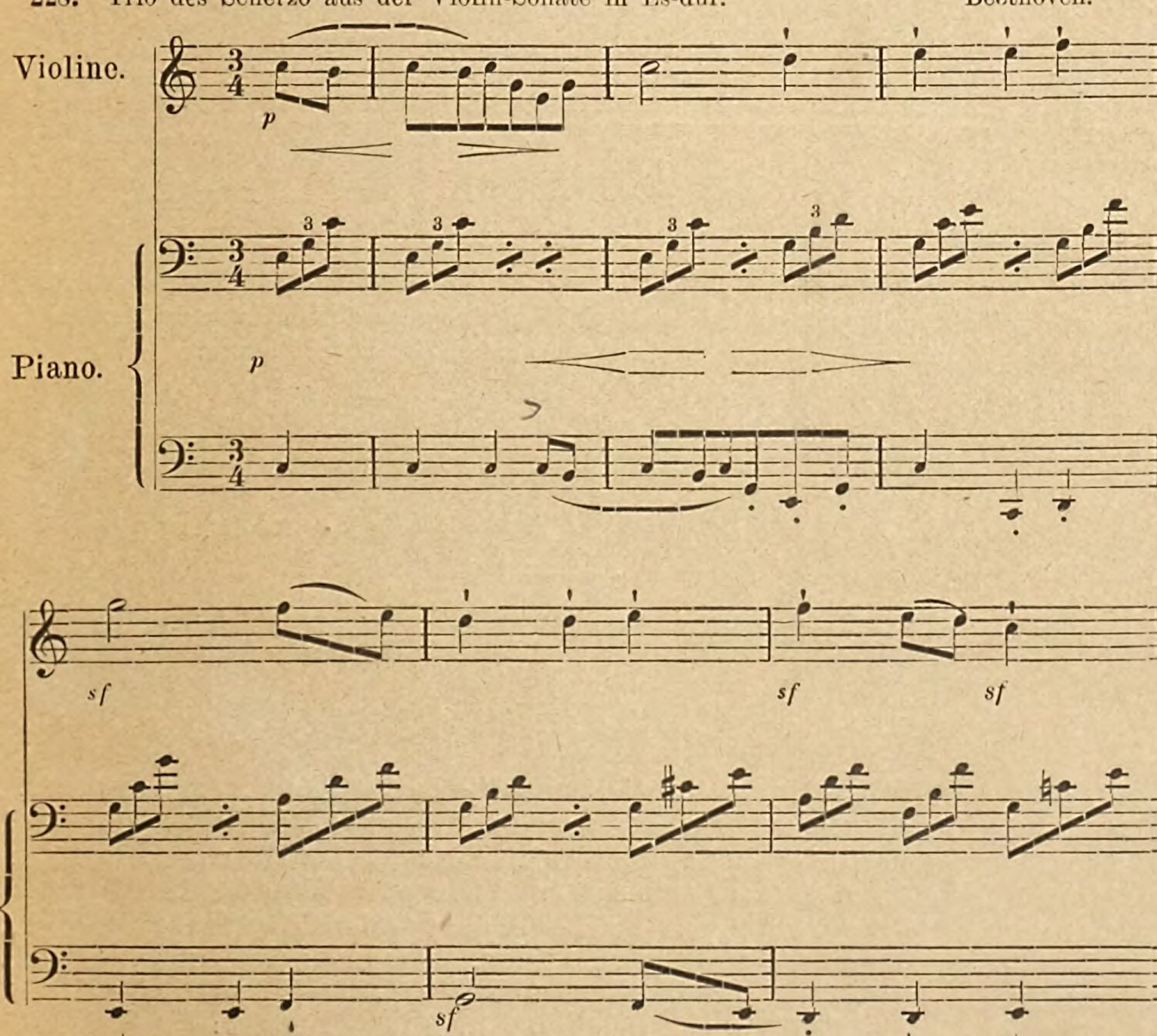

Periode.
I a.
II a.
Reprise des Hauptsatzes.
Folgen die 15 Takte des I. Teiles.
Variirte Wiederholung des I. Teiles.
etc. 10 Takte.
Coda.

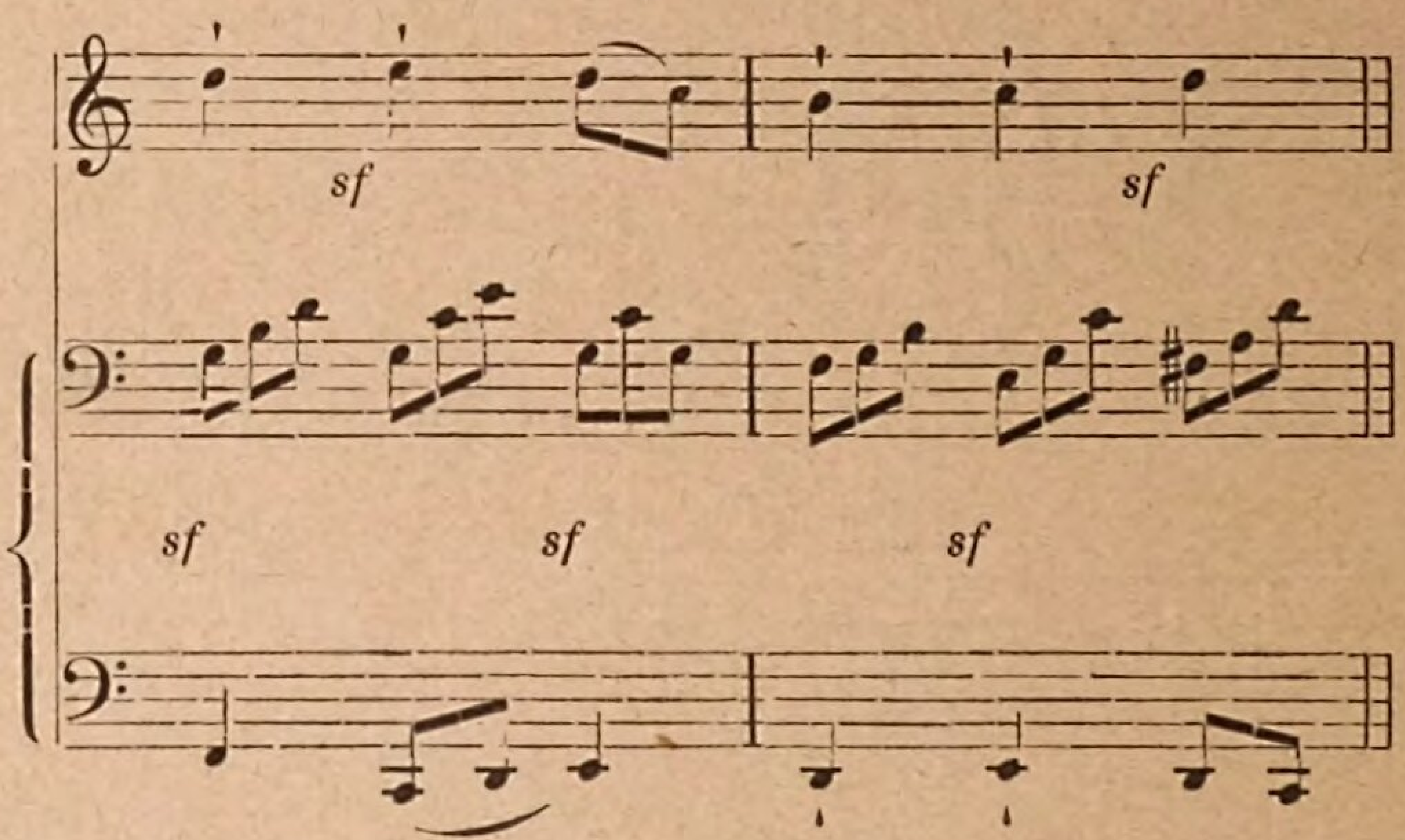


Alles, was wir über die Erweiterung der Perioden, über die ein- und überleitenden Perioden bei der Menuett besprochen haben, findet auch bei dem Scherzo seine Anwendung. Die rhythmischen Begleitungsformen werden hier wie dort durch den Charakter der verschiedenen Motive, aus denen das Scherzo zusammengestellt wird, bedungen; dabei kommen die Instrumente, für welche das Scherzo bestimmt ist, auch in Betracht.

Für das Pianoforte ist die Begleitung in Triolen von guter Wirkung, wie z. B. folgender Satz zeigt:

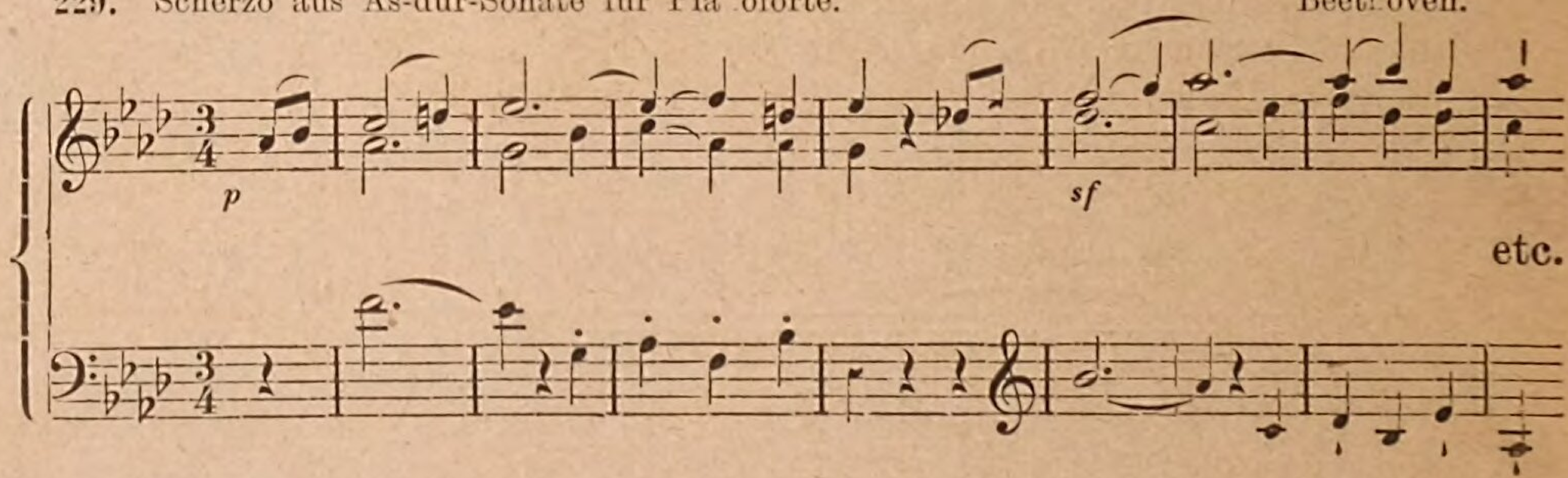
228. Trio des Scherzo aus der Violin-Sonate in Es-dur. Beethoven.





Vorstehende Begleitung kann, bei dem schnellen Tempo des Scherzos, weder einem Streich-, noch Blasinstrumente zugemutet werden. Einfache harmonische Begleitung, welche sich rhythmisch der Melodie anschmiegt, klingt am besten, wie folgendes Beispiel (im 3-stimmigen Satz) zeigt:

229. Scherzo aus As-dur-Sonate für Pianoforte. Beethoven.



21. Aufgabe.

Der Schüler bemühe sich, einige Scherzos in der Beethovenschen Kunstform zu komponieren. Natürlich braucht er sich dabei nicht zu streng an die Vorbilder des grossen Tonmeisters zu halten, sondern kann seiner eigenen Fantasie freien Lauf lassen.

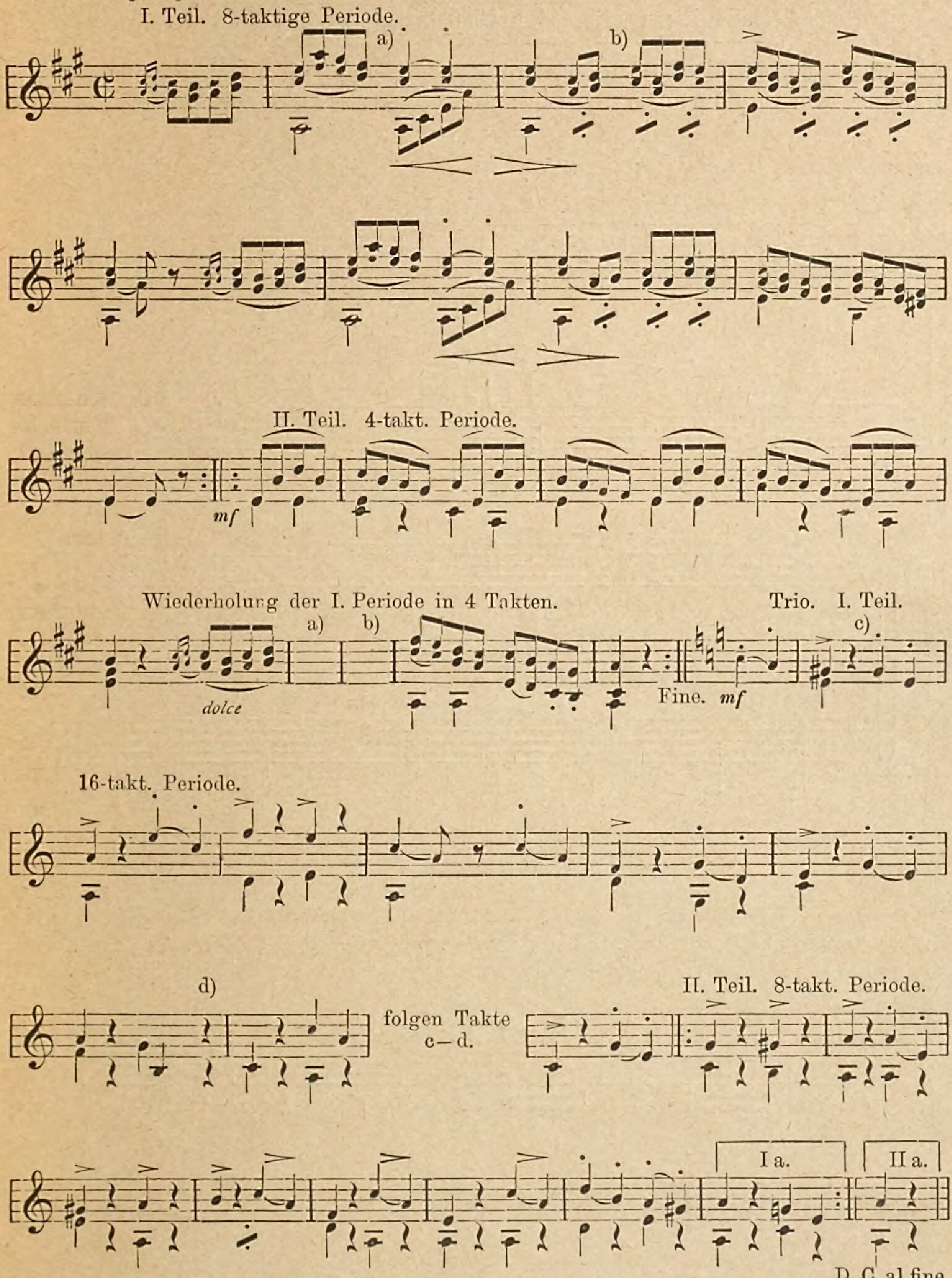
Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Die Gavotte, die Sarabande und die Gigue.

a) Die Gavotte.

Eine ältere französische Tanzform im $^2/_2$- oder ₵-Takt mit einem halben Auftakt und zweitaktiger Gliederung, stets auf dem guten Taktteil schliessend, von mässig geschwinder und graziöser Bewegung. In neuerer Zeit ist die Gavotte wieder in Aufnahme gekommen. Viele von diesen sogenannten Gavotten sind jedoch weiter nichts als Rheinländer oder Schottische; die Komponisten geben sich nicht die Mühe, die richtige Form der Gavotte zu beachten. Gluck hat in seiner Oper „Iphigenie en Aulide“ ein klassisches Vorbild dieser Gattung geschaffen, das wir zur Belehrung hier folgen lassen:

230. *Allegro, quasi Andante.*



Das Bedürfnis, das Trio in einer anderen Tonart, als in der des Hauptsatzes zu bilden, ist hier, wie bei der Menuett oder beim Scherzo, nicht vorhanden. Wie wir aus der Gluck'schen Gavotte sehen, steht der Hauptsatz in A-dur, das Trio dagegen ist in A-moll gehalten.

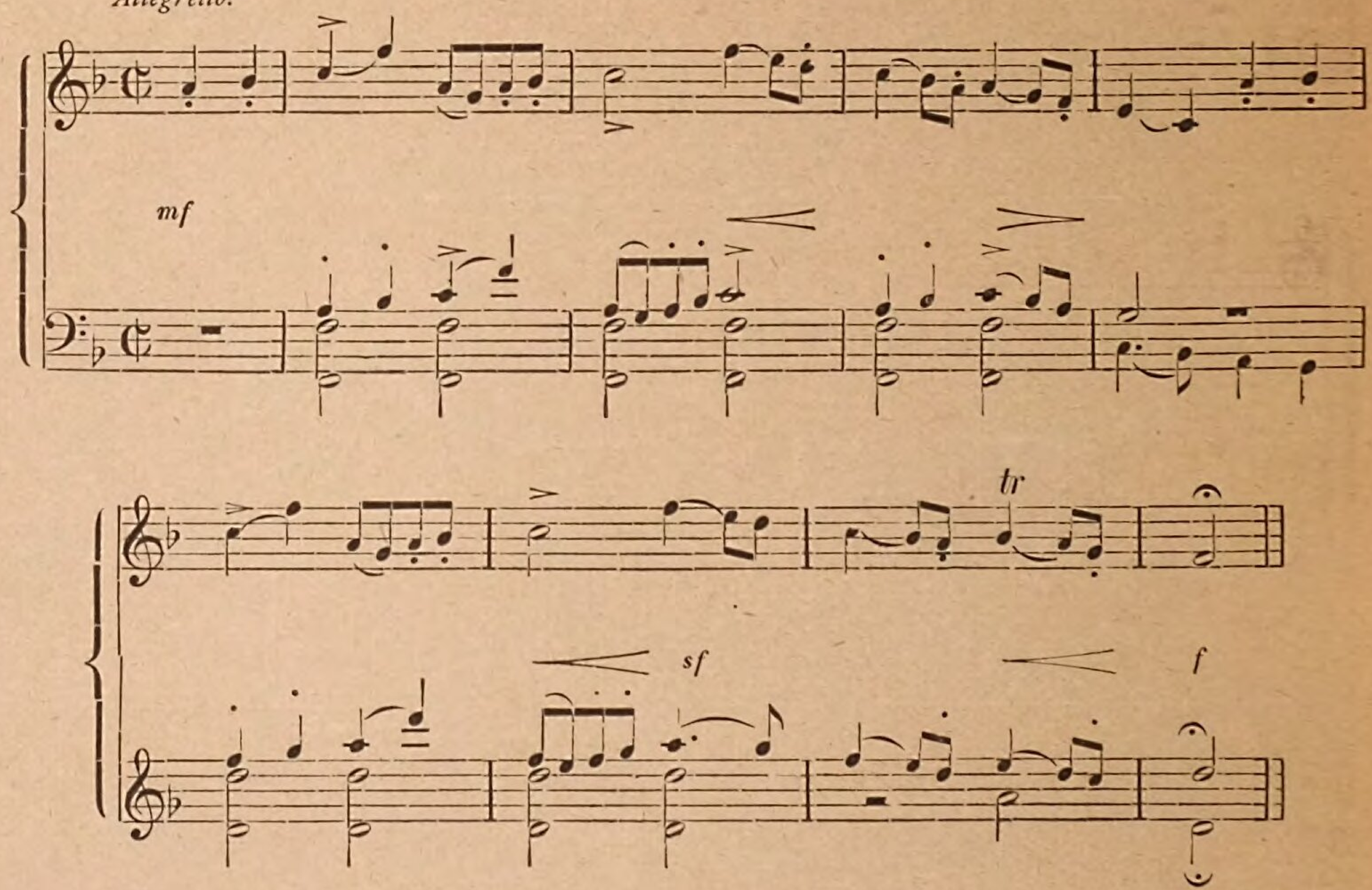
Der Komponist kann hier nach seinem eigenen Ermessen und Geschmack verfahren. Die Hauptsache ist, dem Charakter der Gavotte entsprechend eine schöne, angenehm tändelnde Melodie zu erfinden; dabei darf die Begleitung nicht wie

z. B. bei der Polka oder beim Schottisch gehalten werden, weil dadurch die Gavotte sehr leicht ihren eleganten Charakter verliert und trivial klingen würde.

Von sehr guter Wirkung ist die Nachahmung der Melodie in der Begleitung, wie in folgendem Beispiel:

231. Les Montons. Gavotte. Martini.

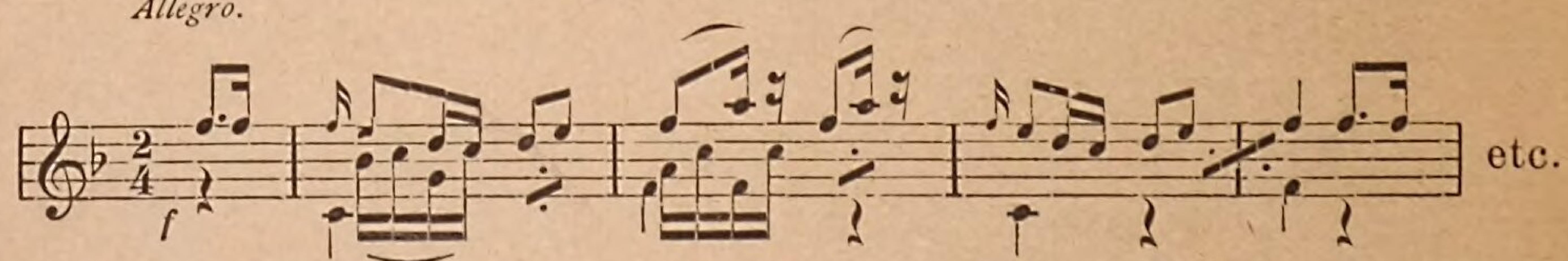
Allegretto.



Einen mehr naiven Charakter ergibt nachstehende Begleitung:

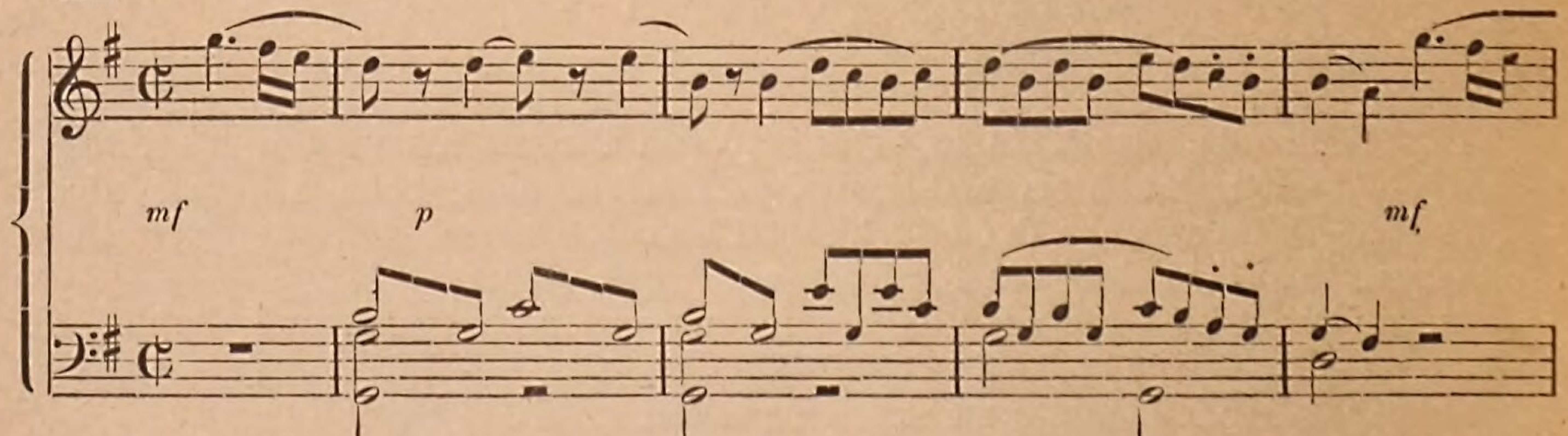
232. Gavotte aus dem Ballet „Les petits riens". W. A. Mozart.

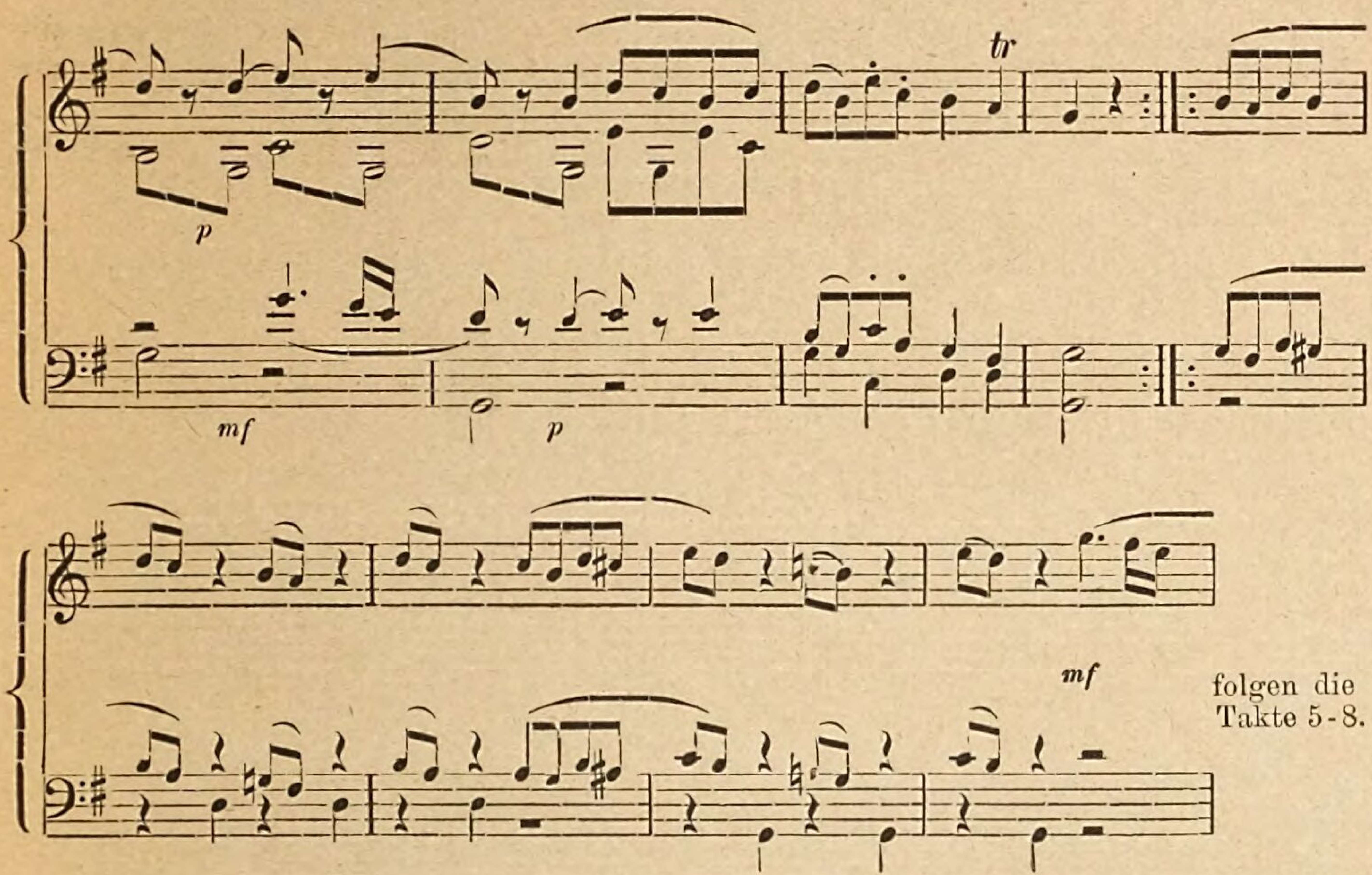
Allegro.



Sehr anmutig wirkt dagegen die Gavotte aus Idomeneo von Mozart:

233.



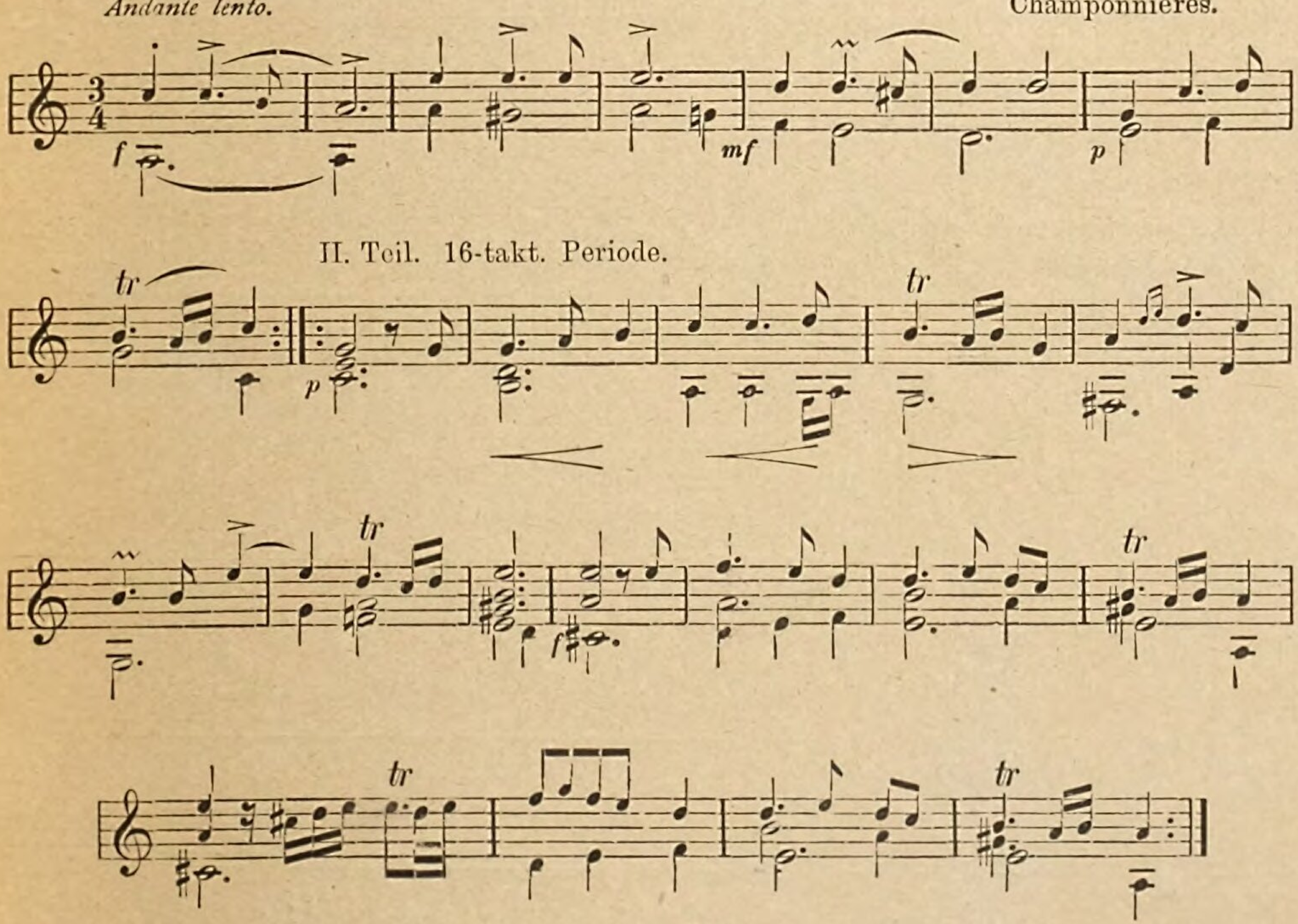


folgen die Takte 5-8.

b) Die Sarabande.

Sie ist eine alte spanische Tanzform im Tripeltakt von gemessener gravitätischer Bewegung. Die Sarabande beginnt mit dem vollen Takte und liebt die Verlängerung des 2. Taktteils durch Punktierung oder Verschmelzung mit dem 3. Diese Tanzart bestand ursprünglich nur aus 2 Repriesen von 8 oder 16-taktigen Perioden.

234. Sarabande.
Andante lento. Champonnières.



In seinen „Suiten“ hat J. S. Bach viele und schöne Sarabanden geliefert, deren Studium wir dem Schüler empfehlen.

c) Die Gigue.

Als wirkliche Tanzmusik bestand die Gigue aus 2 achttaktigen Reprisen im Tripeltakt; in den Suiten wurde sie jedoch ausgedehnt und ausser im Tripeltakt ($^3/_8$, $^3/_4$ oder zusammengesetzt $^6/_8$, $^6/_4$, $^9/_8$, $^9/_4$, $^{12}/_{16}$, u. s. w.); mitunter unregelmässigerweise auch im $^4/_4$-Takt, wie bei Bach u. a. Die Gigue wird gewöhnlich in lebhafter Bewegung gespielt.

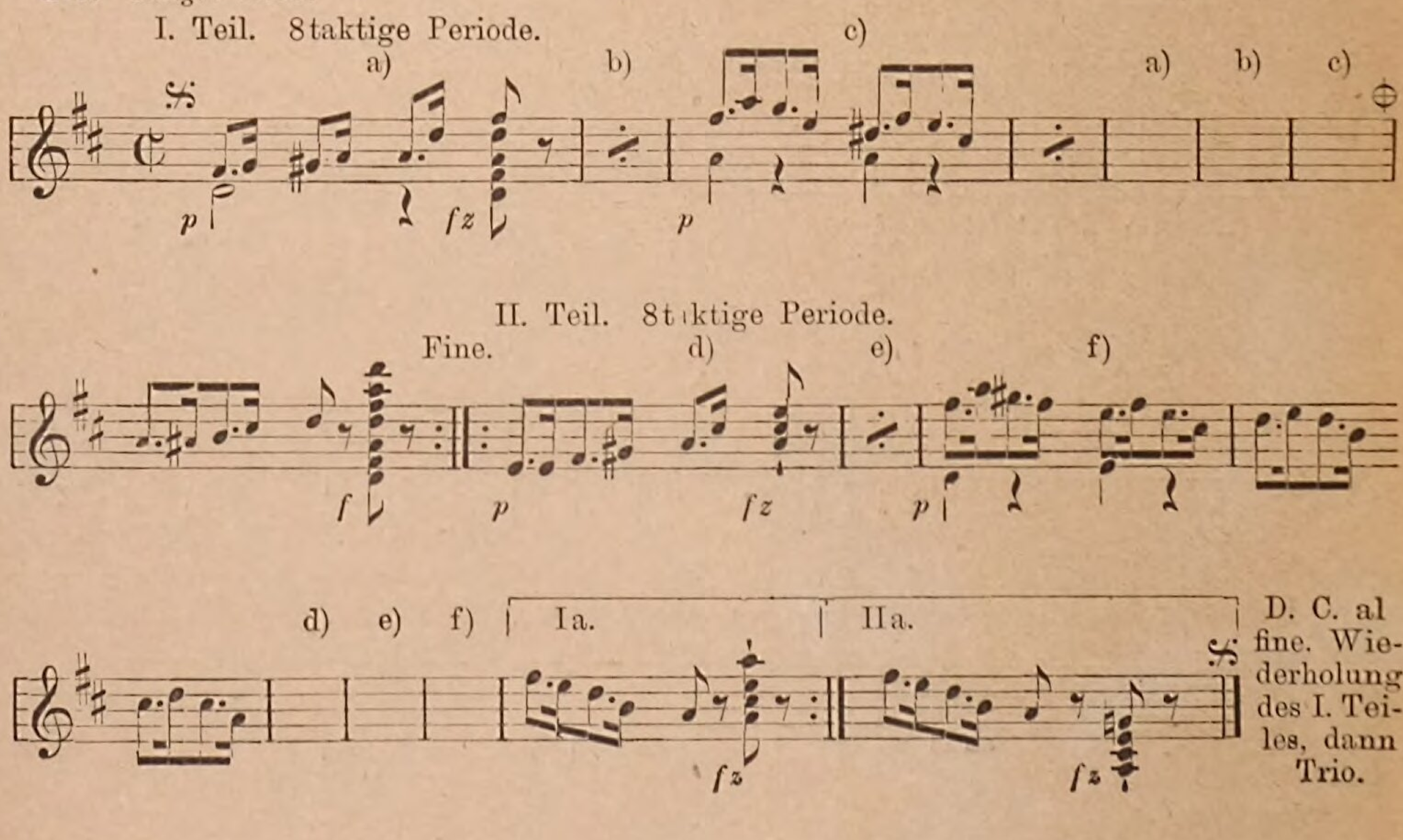
235. Gigue. J. S. Bach.
Molto Allegro.

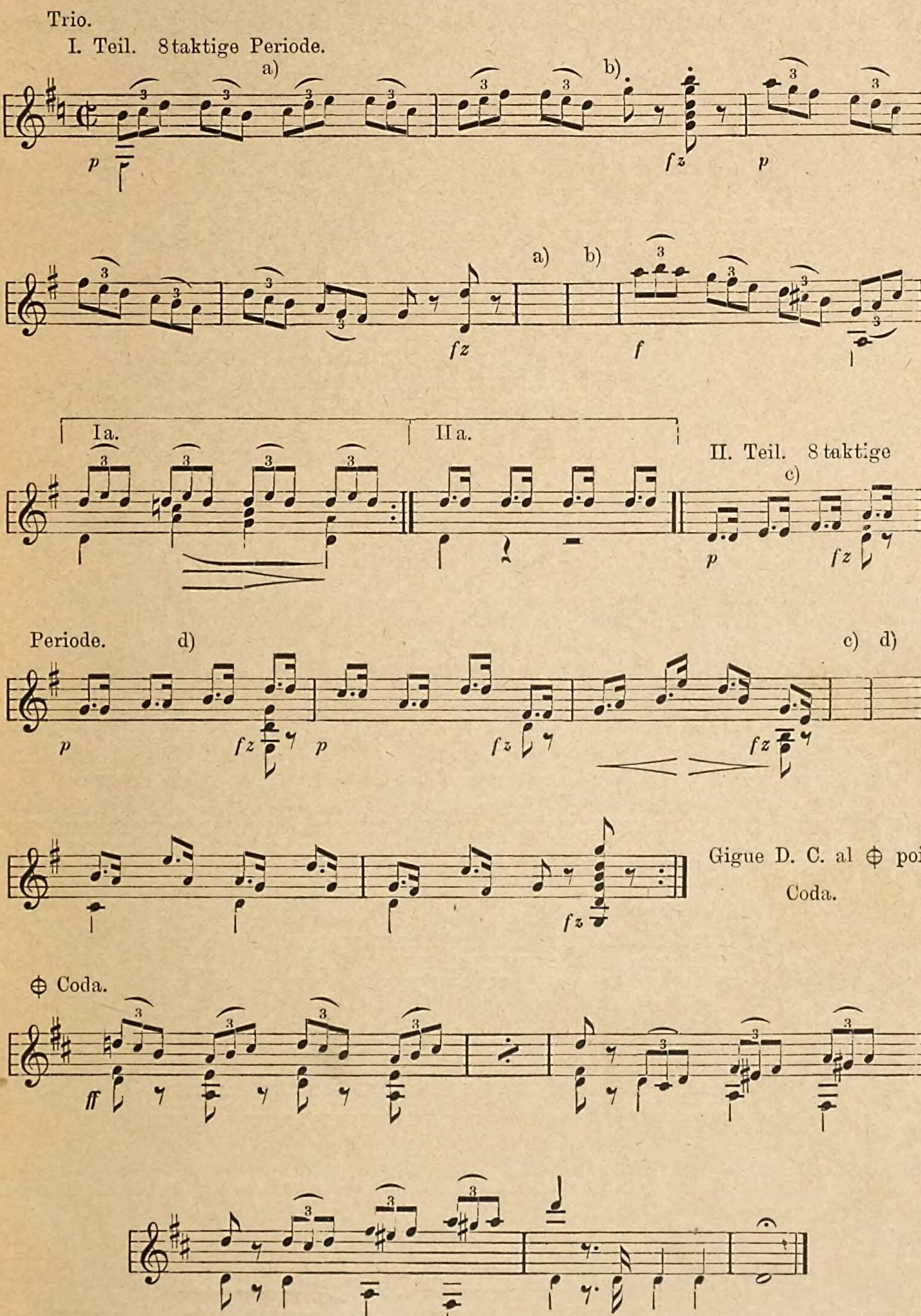


Händel und Bach haben viele derartige Giguen geschrieben, die dem Schüler ein höchst interessantes Material zum Studium bieten. Eine Art Gigue ist auch der in England und Amerika beliebte Matrosen- oder Holzschuhtanz, im $^2/_4$- oder Allabreve-Takt, bei welchem der letzte Taktteil besonders scharf accentuiert werden muss, um das Aufschlagen der Holzschuhe zu charakterisieren.

Hierfür folgendes Beispiel:

236. *Allegro molto.*





Der Komponist kann die Gigue durch eine Introduktion einleiten und mit einer Coda abschliessen, je nach Gutdünken und Geschmack.

Bestimmte rhythmische Begleitungsformen, wie z. B. beim Walzer oder bei der Polka u. a. existieren für die Gigue eben so wenig wie für die Sarabande; der Charakter der Melodie ist für die Begleitung massgebend.

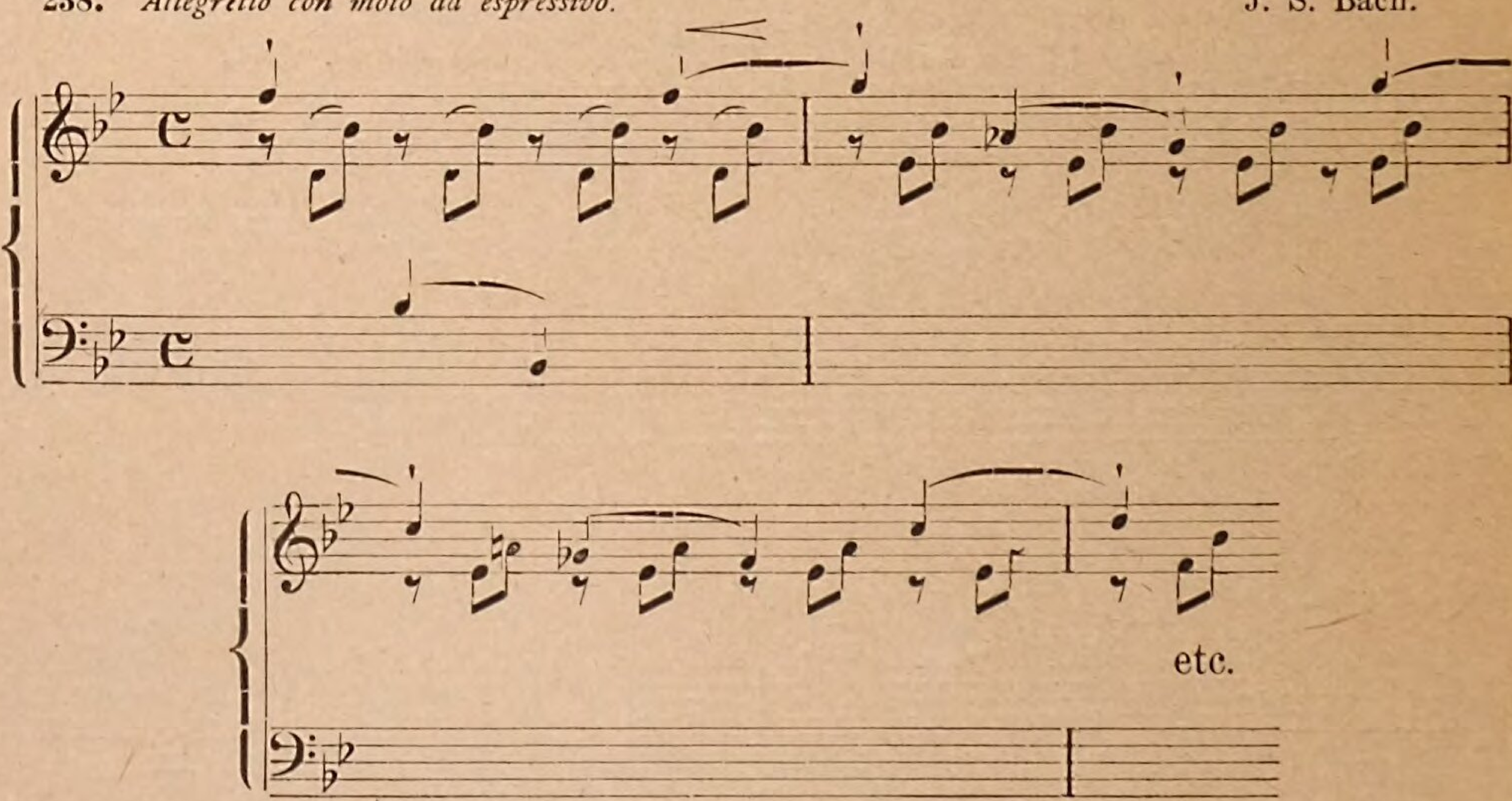
Bei Händel und Bach z. B. ist die Gigue oft fugenartig oder imitatorisch gesetzt:

237. Gigue. J. S Bach.
Allegro.



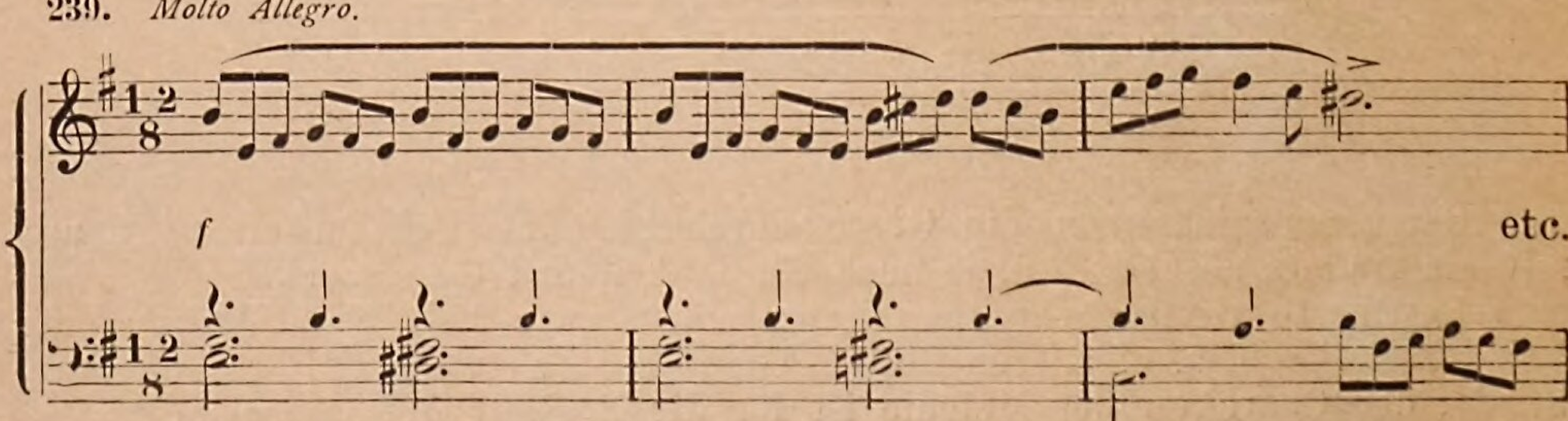
Auch fortlaufende Triolen-Begleitung finden wir bei Bach:

238. *Allegretto con moto ad espressivo.* J. S. Bach.



In nachstehender Gigue von Lully wird die Begleitung durch Akkorde markiert:

239. *Molto Allegro.*



22. Aufgabe.

Der Schüler bearbeite verschiedene Gavotten, Sarabanden und Giguen in Gestalt und Form der hier mitgeteilten Beispiele. Ein eingehendes Studium Bachscher und Händelscher Werke dieser Gattung ist zu empfehlen.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Die Bourrée; die Musette; der Tambourin; die Corrente (oder Courante).

Die B o u r r é e ist ein altfranzösischer Tanz von gemütlich heiterer Bewegung im ₵-Takt mit Auftakt von einem Viertel beginnend.

240. Bourrée. J. S. Bach.

Allegro.



Gewöhnlich war die Bourrée aus zwei achttaktigen Perioden zusammengestellt, die der Komponist aber nach Belieben erweitern konnte.

In Bachschen Werken finden sich viele Beispiele dieser Tanzweisen vor.

Die Bourrée ist jetzt noch ein beliebter Volkstanz der Landleute und Bergbewohner in der Auvergne und in Savoyen. Die heutige Bourrée besteht gewöhnlich in zwei achttaktigen Reprisen im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt.

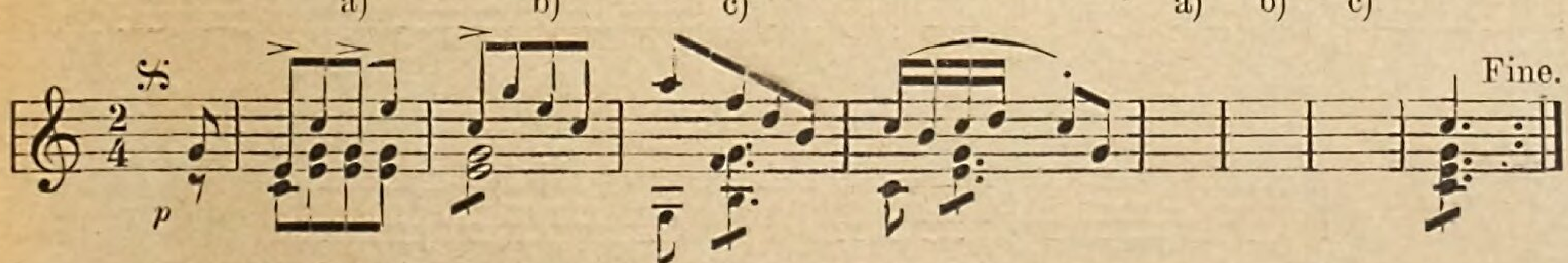
241. Bourrée.

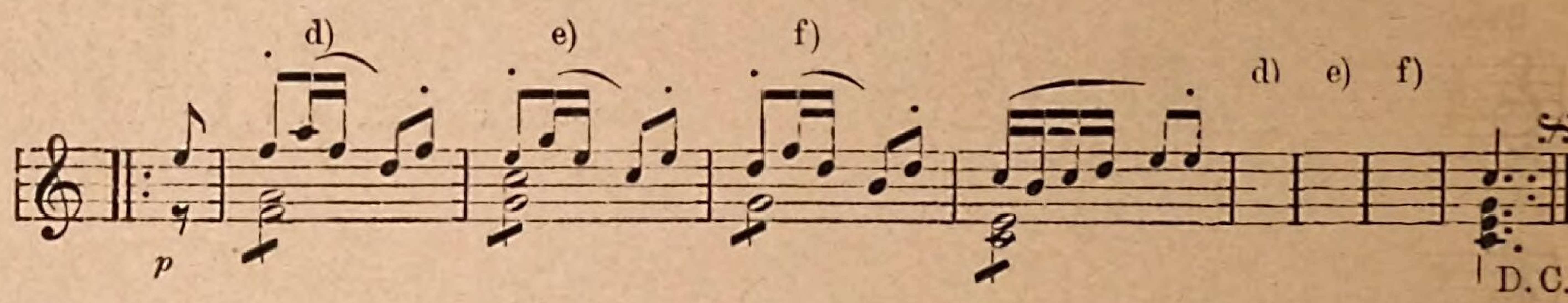


Es gibt auch Bourrées, welche im $^2/_4$- oder $^6/_8$-Takt gesetzt sind.

242. Bourrée Auvergnate.

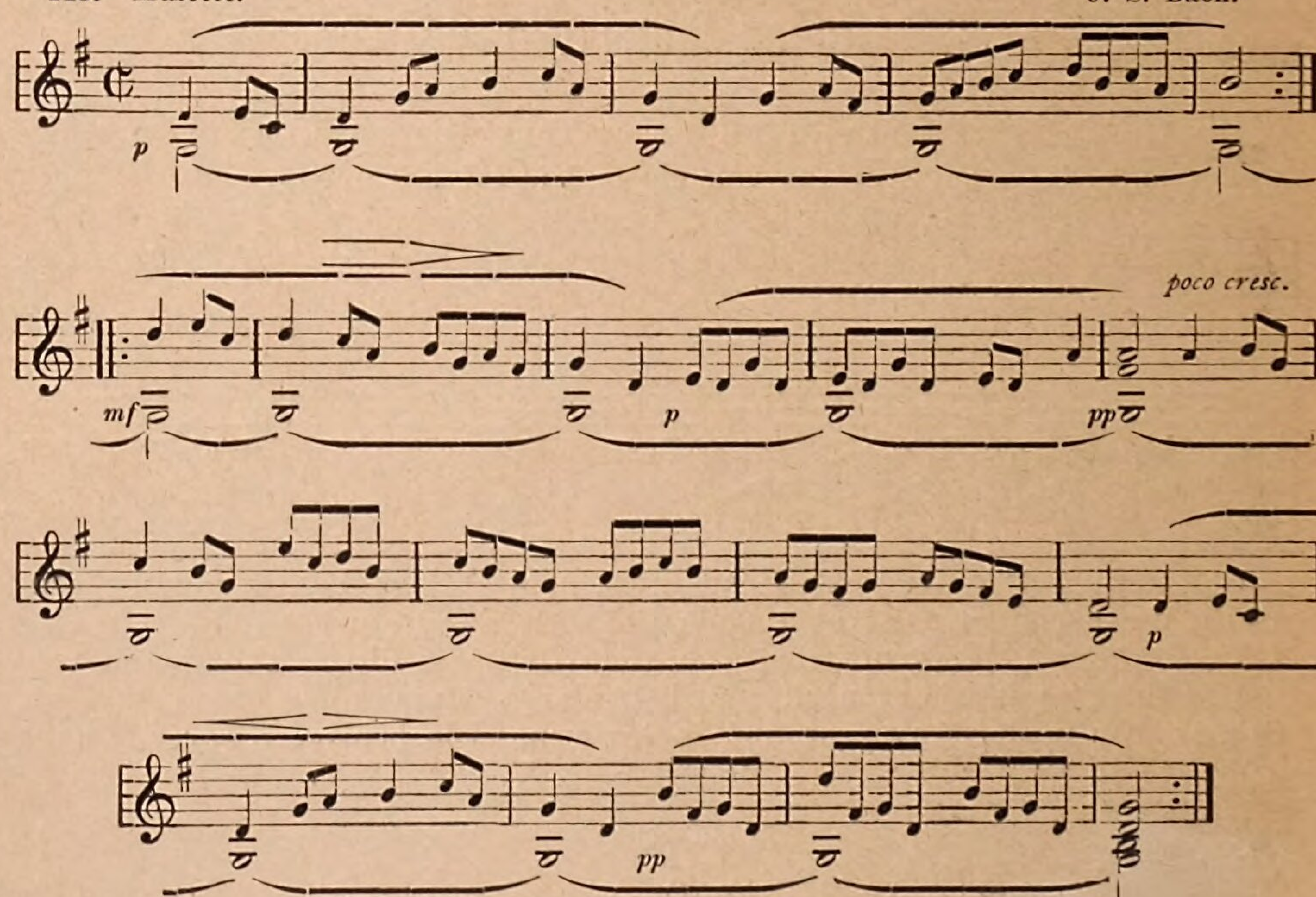
Allegretto.





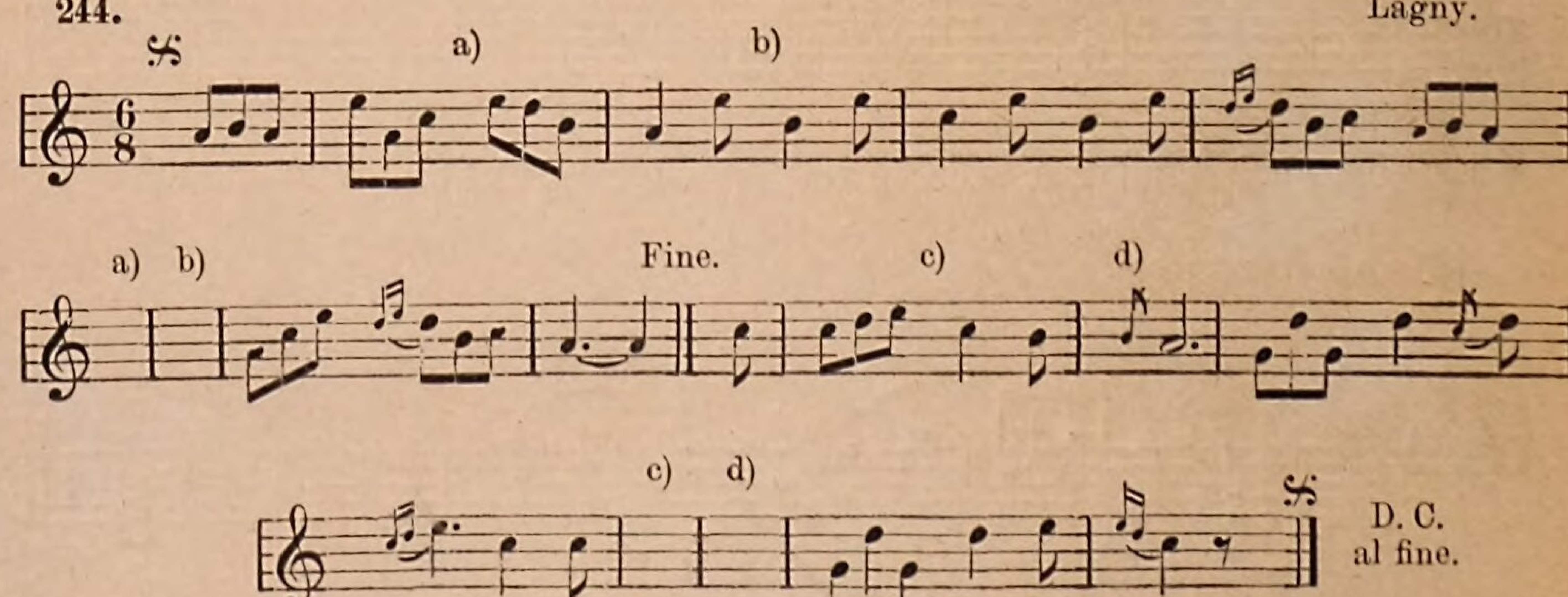
Die **Musette** ist eine zur Zeit Ludwigs XIV. und XV. beliebter französischer Tanz im ländlichen Charakter. Das Charakteristische des Tanzes ist ein Orgelpunktartiger Bass (eventuell noch festliegende Quinte dazu), ähnlich wie beim sogenannten Dudelsack. Bach hat reizende Musetten geschrieben, wovon wir hier ein Beispiel geben:

243. Musette. J. S. Bach.



Neuere Musetten findet man auch im $^6/_8$- oder $^2/_4$-Takt; sie bestehen aus zwei achttaktigen Perioden mit Reprisen.

244. Lagny.



245. Lagny.



Folgen die ersten 8 Takte.

Adam hat in seiner Oper „Le Sourd ou l'Auberge pleine“ folgende hübsche und lustige Musette geschrieben:

246. *Allegro.*



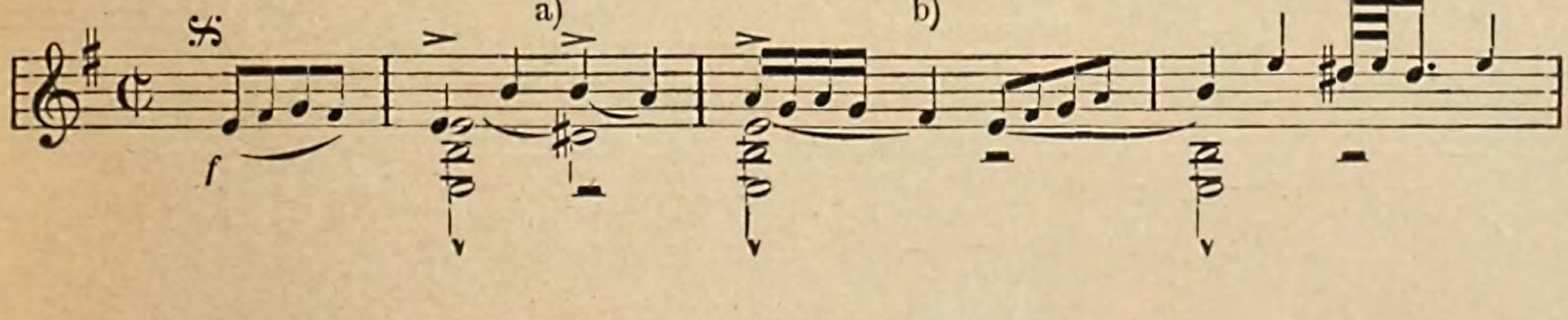
Folgen die 8 Takte des I. Teiles.

Die Musette und der Tambourin, letzterer ebenfalls in der Provence üblich, sind stammverwandt. Der Tambourin, von munterem Charakter und geschwinder, leichter Bewegung, wird gewöhnlich mit dem Tambourin und dem Flageolet oder der Musette begleitet.

Rameau hat einen sehr eleganten Tambourin hinterlassen, der uns als Muster für derartige Kompositionen dienen kann

247. Tambourin. Rameau.

Vivace.





Die Corrente oder Courante ist ein im dreiteiligen Takt gehender graziöser und belebter Tanz. Bach und Händel haben derer viele in ihren Suiten hinterlassen, auch Mozart schrieb eine Corrente, welche wir hier als Beispiel anführen:

248. Courante.

Allegretto.

I. Teil. 18taktige Periode.



II. Teil. 26taktige Periode.



Die Courante wurde unter Ludwig XIV. der erste regelmässige Gesellschaftstanz. Sie zeichnete sich durch die grösste Einfachheit aus, und wurde ihrer Gravität halber auch der „Doktortanz“ genannt Sie war es auch, die der französischen Tanzkunst in andern Ländern Eingang verschaffte und ihr die Priorität über die volkstümlich-nationalen Tänze errang.

23. Aufgabe.

Der Schüler nehme sich einige schön gesetzte Courrenten, Bourréen und Musetten aus alten Klaviersuiten klassischer Meister als Muster und komponiere einige derartige Stücke. Die Begleitung sei leicht und durchsichtig gehalten.

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Die Passepied; der Rigaudon; die Chaconne.*)

Die Passepied wurde im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt geschrieben und war hinsichtlich ihres Charakters der Menuett ähnlich, nur munterer und tändelnder in der Bewegung. Dieser Tanz bestand entweder aus 2, 3 oder 4 Teilen, jeder mit 8 oder 16 Takten mit Wiederholungen.

Manchmal sind die 2 ersten Teile in Dur (Passepied majeur) und die beiden andern in Moll (Passepied mineur) gehalten. Der Schluss fällt auf den 2. Teil in Dur.

249. Passepied aus Ballettmusik zur Oper „Idomeneo“. Mozart.



*) Sprich „Pass'pjéh“, „Rigodong“, „Schakonn“.

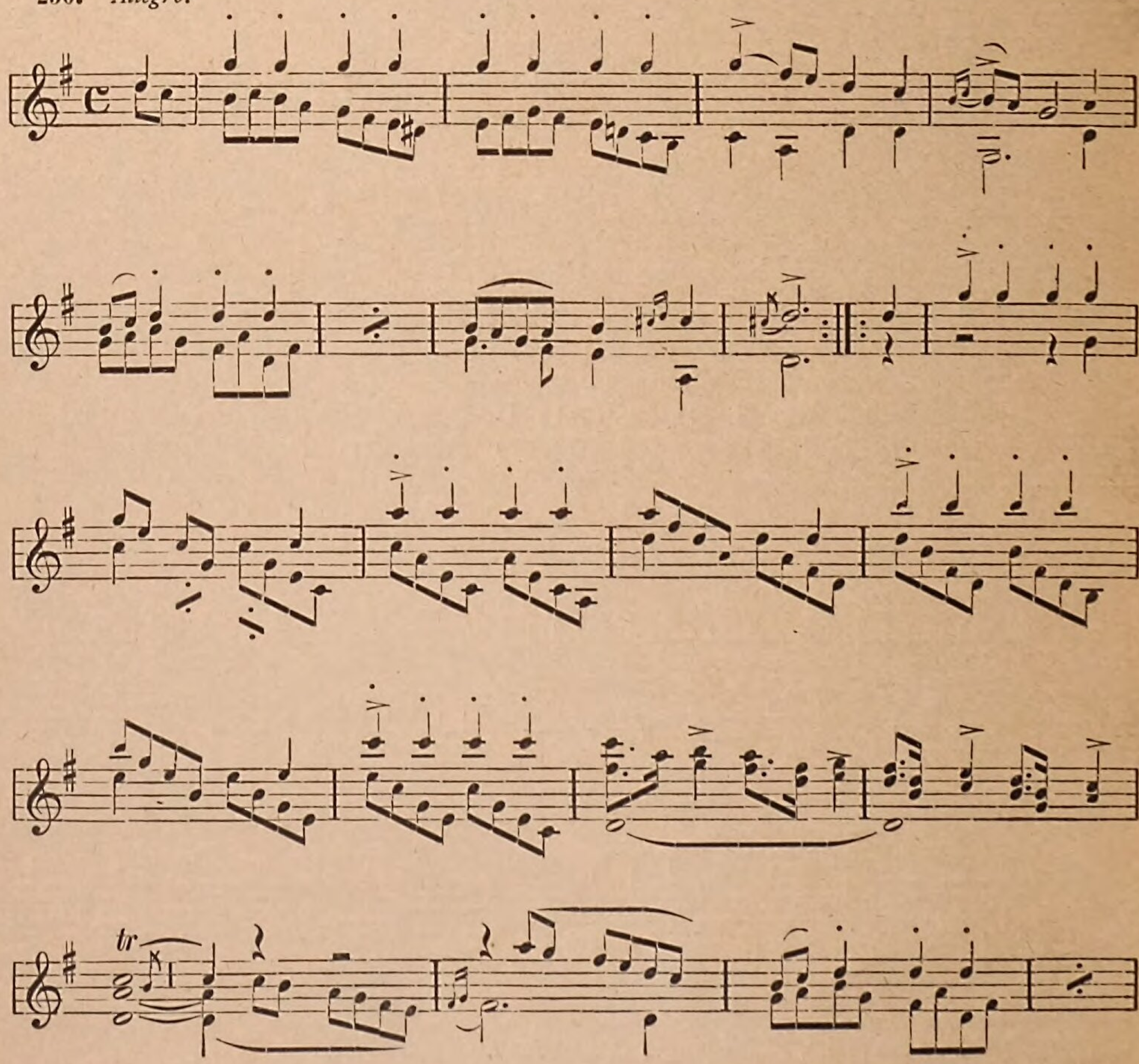


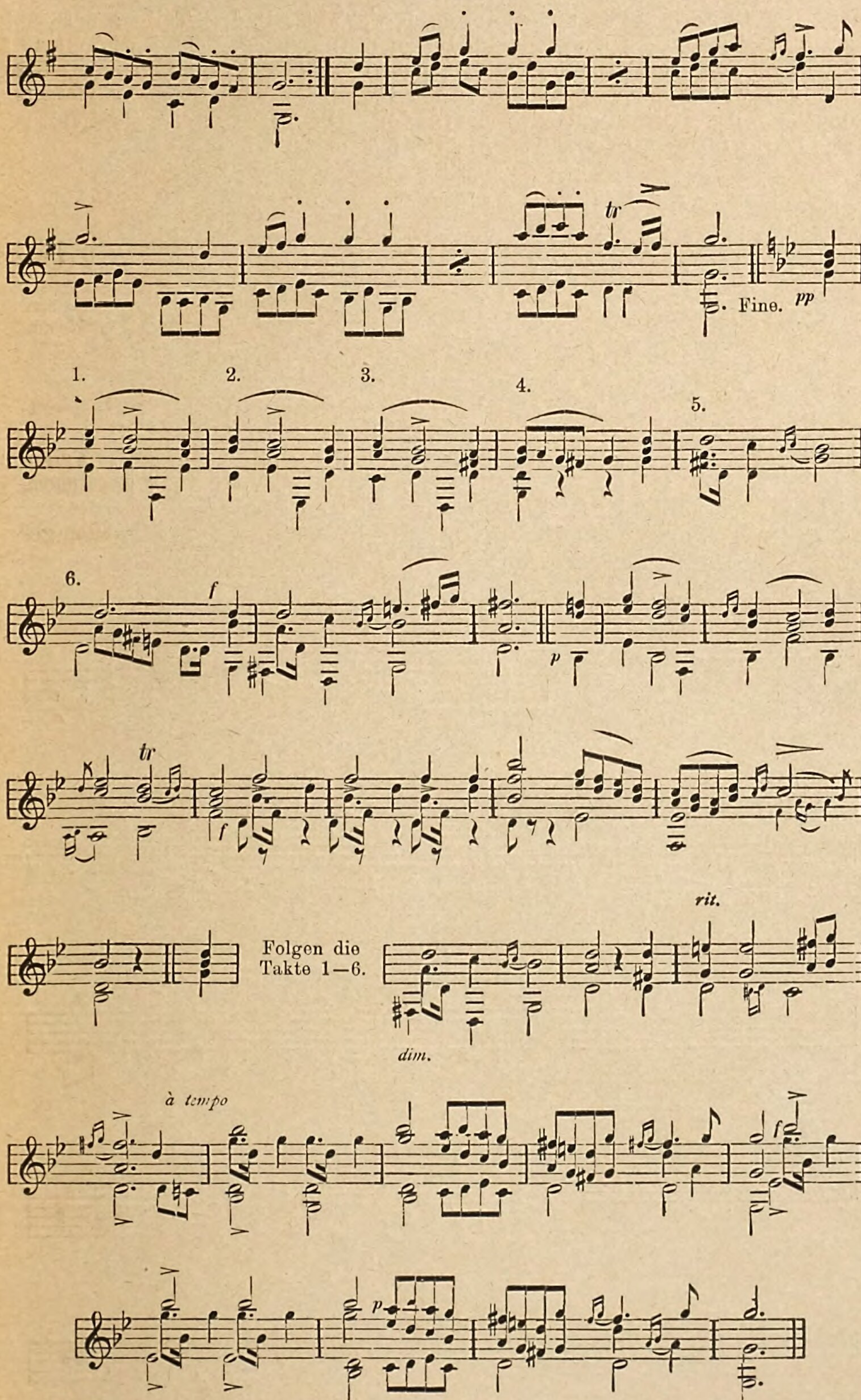
Die Passepieds von Bach in der 5. englischen Suite und 5. Partita entsprechen diesem Muster.

Der Rigaudon ist ein alter provençalischer Tanz von 2 oder 3 Teilen im $^2/_4$- oder $^4/_4$-Takt, jeder Teil zu 8 Takten mit Auftakt, von beweglichem, fröhlichem Charakter.

Rameau hat in seiner Oper „Dardanus" folgenden hübschen Rigaudon geschrieben, der uns als Muster für diese Tanzgattung dienen kann.

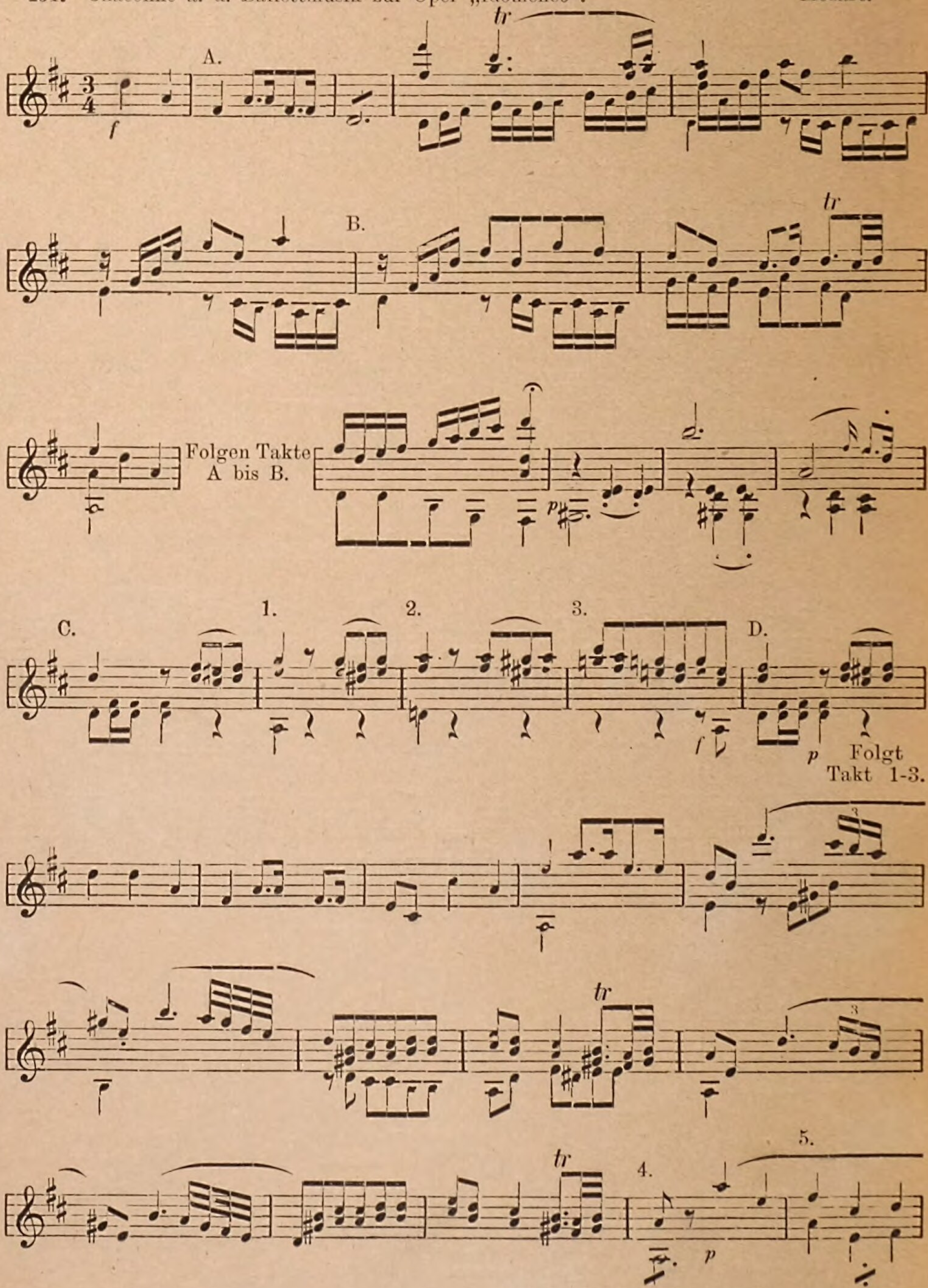
250. *Allegro.*

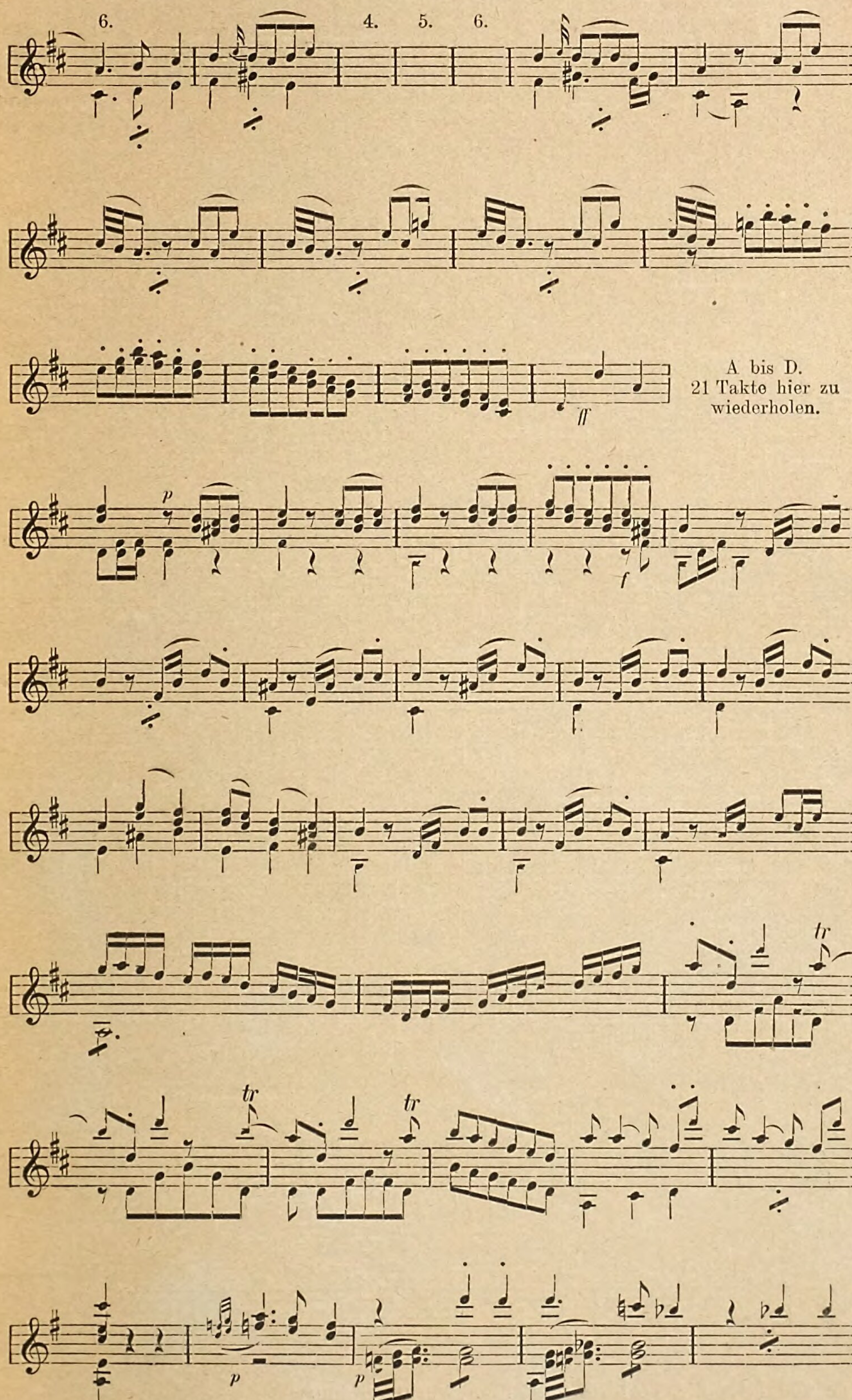


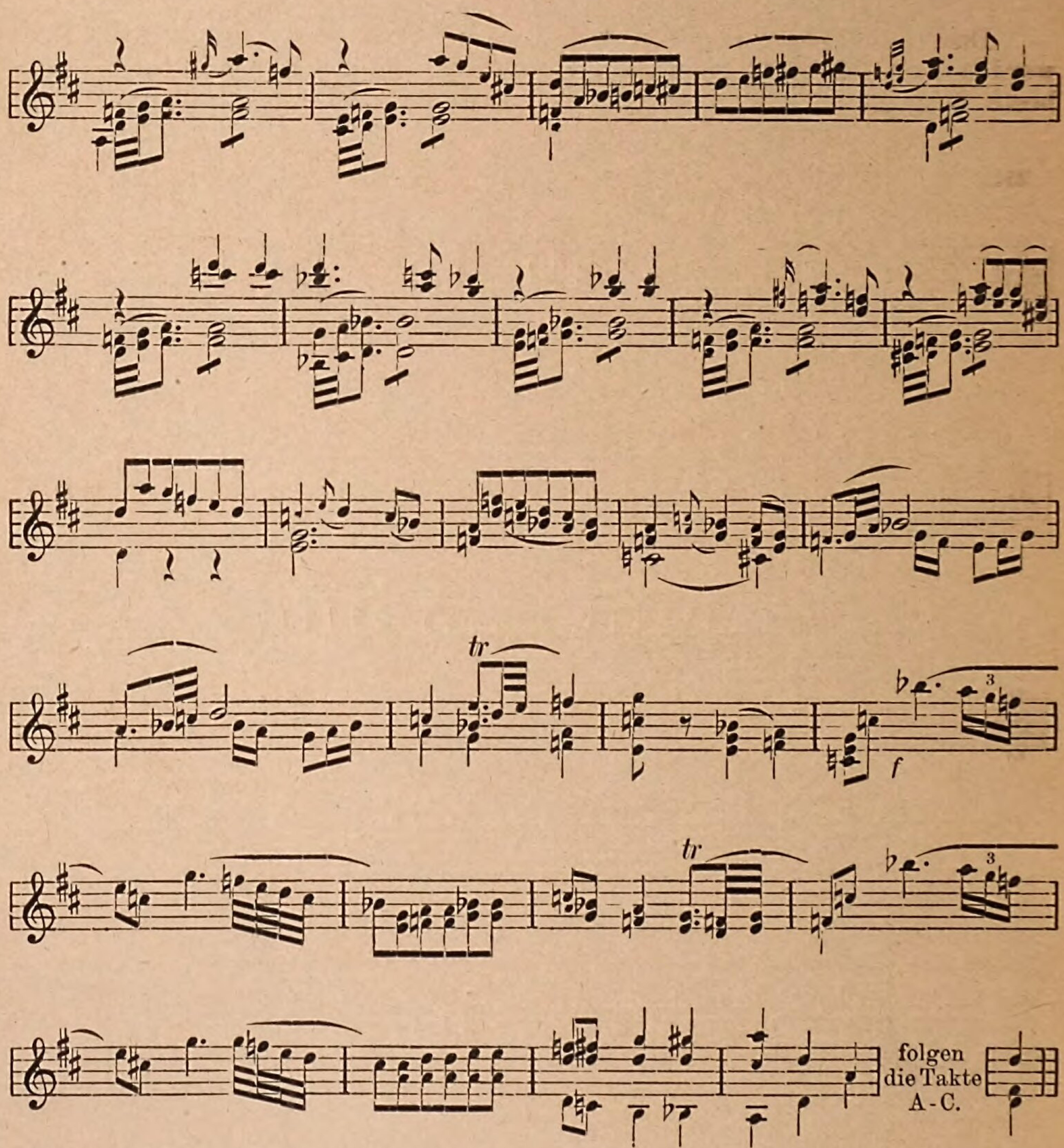

Fine.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
Folgen die
Takte 1—6.
rit.
dim.
à tempo

Die Chaconne oder Ciaconne im $^3/_4$-Takt mit drei Teilen: der erste zu 12, der zweite zu 6 und der dritte zu 8 Takten oder ein jeder Teil zu je 4 Takten mit Wiederholungen. Manchmal besteht das Motiv aus 4 oder 8 Takten, welche dann variirt werden. Bei diesen Variationen bleibt jedoch der Bass unverändert. (Basso ostinato). Die Chaconne ist ein Tanz von mässiger, graziöser Bewegung. Als Beispiel geben wir die

251. Chaconne a. d. Ballettmusik zur Oper „Idomeneo". Mozart.

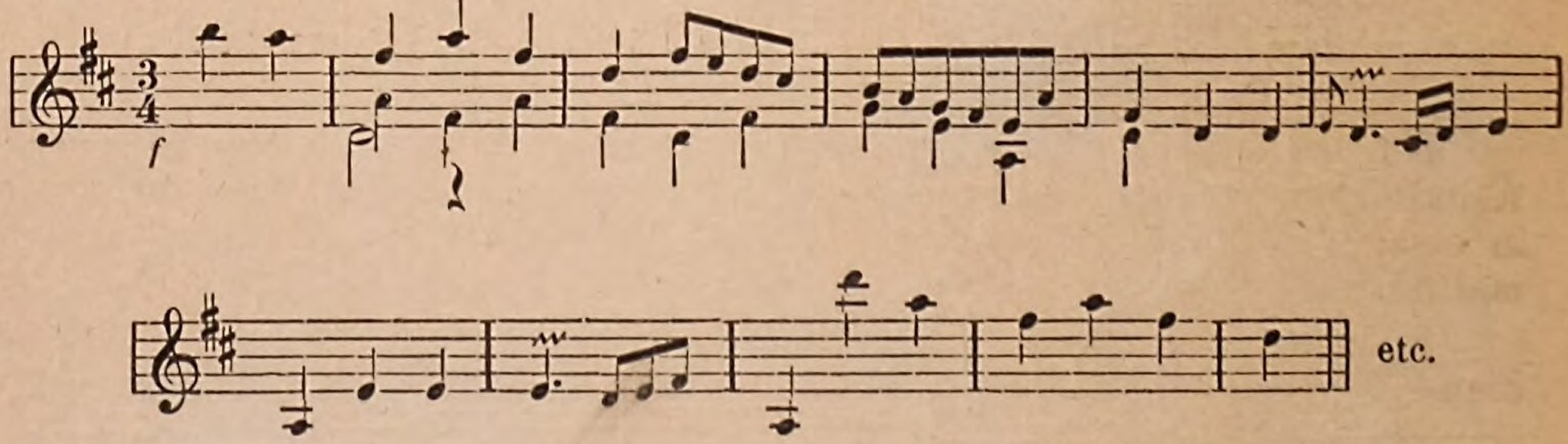



6.
4. 5. 6.
A bis D.
21 Takte hier zu
wiederholen.



In grösserer Ausführung diente die Chaconne als Finale einer Oper oder eines Balletts. Die prächtige Oper Glucks „Orphée et Euridice" endigt mit folgender Chaconne:

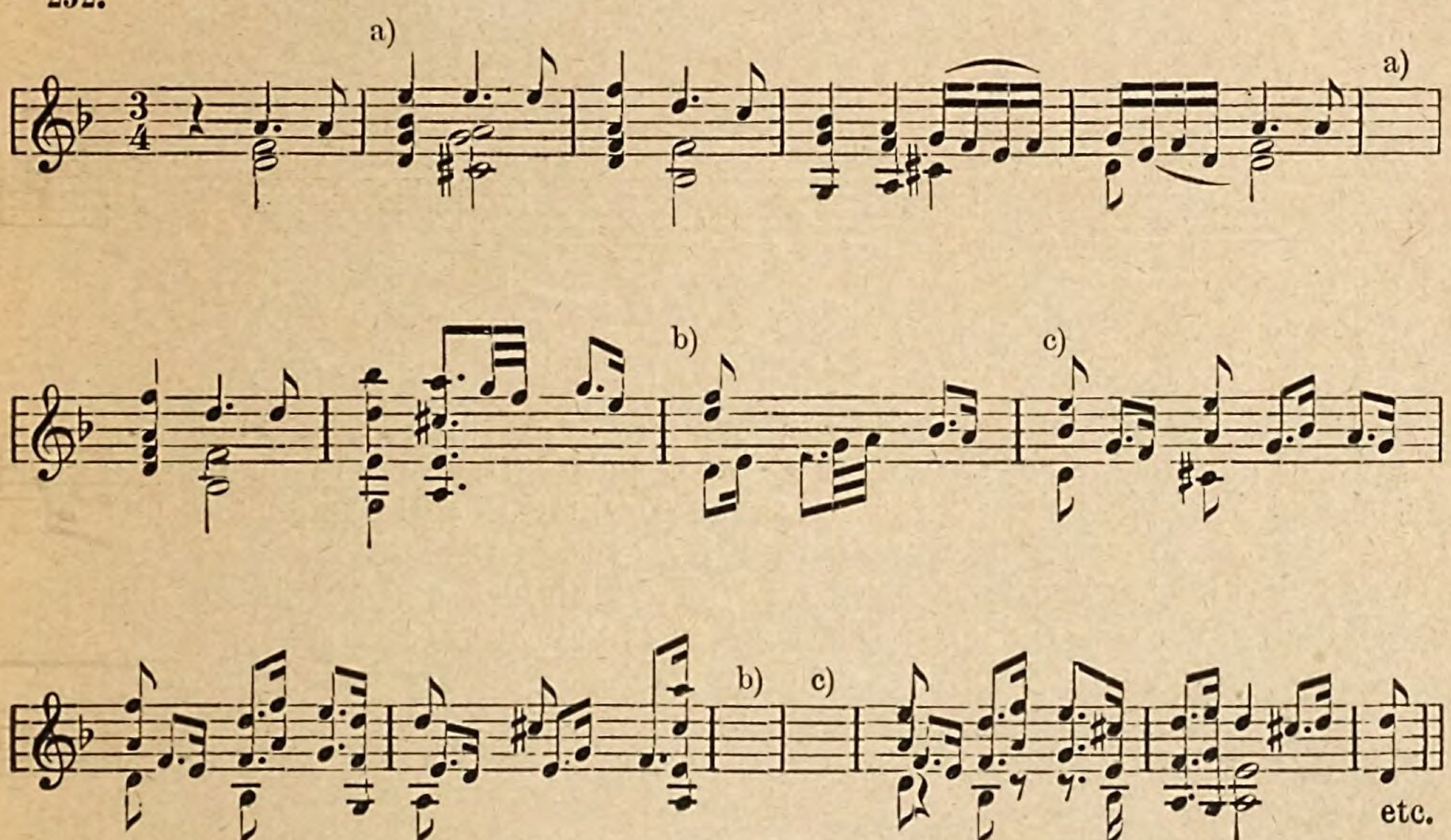
251.



die ebenfalls als Vorbild empfohlen werden kann.

Dass aus dieser Tanzweise auch ein bedeutendes Konzertstück gebildet werden kann, davon gibt Bachs Chaconne für Violine allein, in D-moll, das beste Zeugnis.

252.



24. Aufgabe.

Für die praktische Uebung versuche der Schüler einige, in Form und Charakter der vorstehenden Tanzweisen entsprechende Stücke zu schreiben; die Begleitung dazu sei derart, dass die Melodie, welche elegant und graziös sein muss, recht zur Geltung gelangt und hervortritt, speziell bei der Passepied und dem Rigaudon. Bei der Chaconne, welche einen brillanten Charakter besitzt, darf die Begleitung schon reichhaltiger gestaltet werden. Trotzdem ist es ratsam, auch hier recht behutsam zu sein, damit die Melodie nicht durch zu viele vollklingende Akkorde unterdrückt werde.

Neunundwanzigstes Kapitel.

Die Passacaille; die Pavane; die Sicilienne.

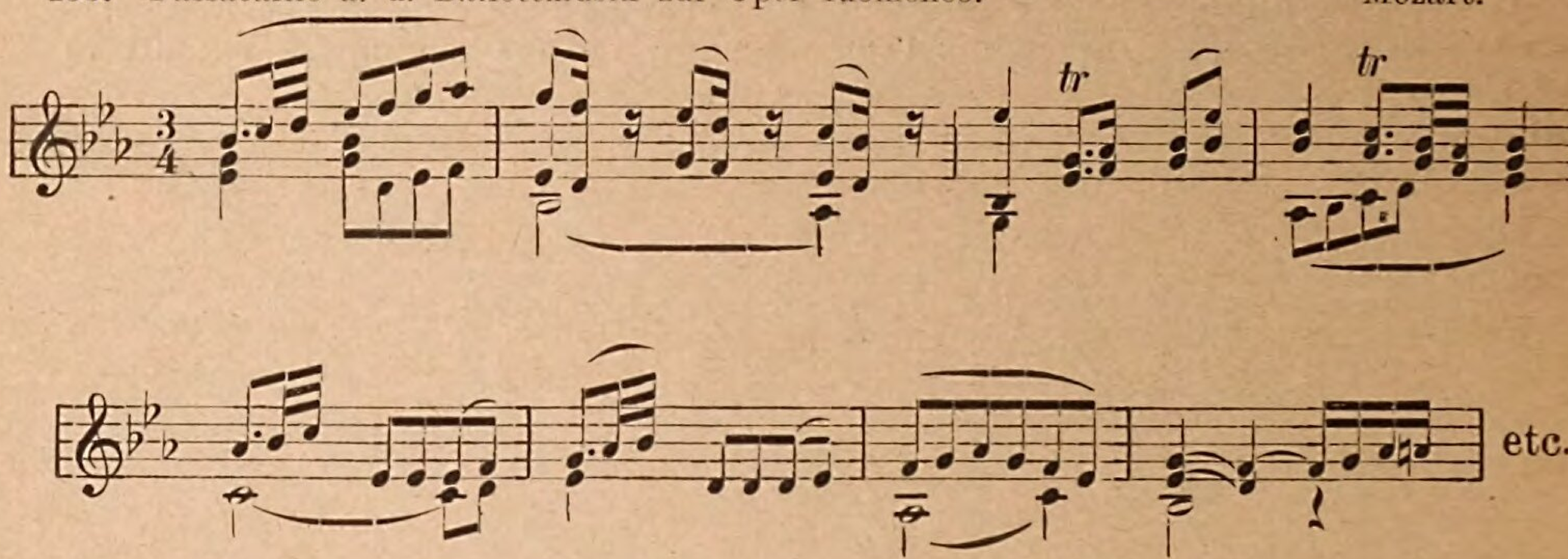
Die Passacaille,*) Passacaglia**) oder auch Passagallo hat am meisten Aehnlichkeit mit der Chaconne; sie hat ebenfalls keine Reprisen und besteht in einem Teile von 8 Takten (im $^3/_4$-Takt), welcher oft wiederholt, aber jedesmal variiert wird. Die Bewegung ist langsam, graziös und ernsthaft.

Folgende Passacaille von Mozart kann als Muster für diese Tanzweise dienen.

*) Sprich „Pass'káj".

**) Sprich „Passakalja".

253. Passacaille a. d. Ballettmusik zur Oper Idomeneo. Mozart.



Man findet Passacaillen in älteren Klaviersuiten und in Instrumentalwerken als Zwischensätze. J. S. Bach benutzte ihre Form auch für die Orgel, man sehe seine Passacaglia in C-moll. Neuere Anwendung dieser Form sind besonders der letzte Satz von Brahms F-moll-Symphonie und die D-moll-Passacaglia von J. Rheinberger für grosses Orchester.

Obwohl diese Tanzform stets im $^3/_4$-Takt notiert wurde, finden wir bei Händel eine Passacaille im $^4/_4$-Takt gesetzt und zwar aus einem Motiv von 4 Takten zusammengestellt, die er dann jedesmal variiert wiederholt.

254. Passacaille. Händel.

Allegro.



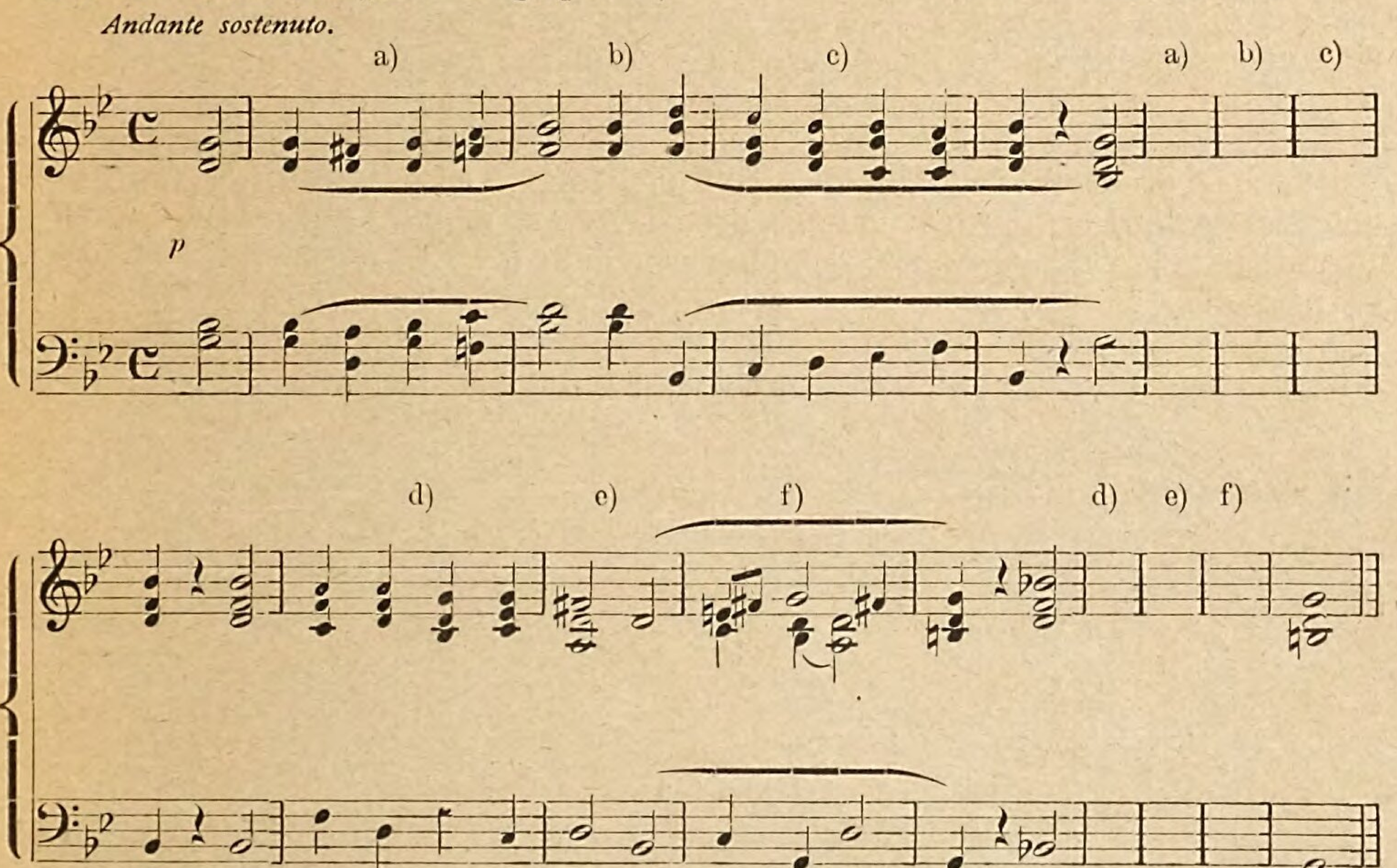
Die Pavane oder Pavana ist ein ernsthaft feierlicher Tanz, der vorzugsweise der „Grosse Tanz“ hiess. Fürsten tanzten ihn im Galamantel, die

Ritter im Mantel und Degen, Magistratspersonen in der Robe, Damen in langen Schleppkleidern. Man ahmte dabei dem radschlagenden Prunkpfau (**pavo**), oder der kalekuttischen Henne (spanisch **pava**) nach, woher der Name entstanden sein soll. Es ist indes auch möglich, dass dieser Tanz ursprünglich aus Padua stammt, und sein Name eine Korruption von „Paduana" ist.

Die Melodie zu dieser Tanzweise ist ernst und gravitätisch, im $^4/_4$-Takt, manchmal auch im $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt.

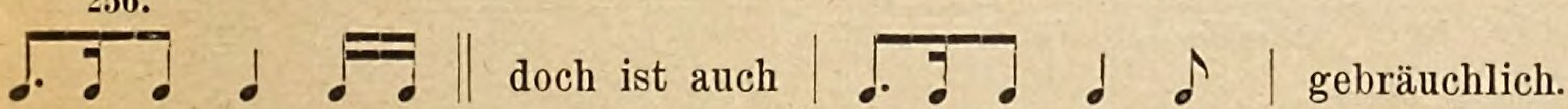
Folgende alte Pavane kann als Beispiel dienen:

255. La Pavane aus „L'Orchésographie".*) Thoinot e'Arbeau, 1588.



Die **Sicilienne** oder der **Siciliano** ist ein Nationaltanz, den die Landleute in Sicilien nach einer langsamen, im $^6/_8$-Takt geschriebenen Melodie zu tanzen pflegen. Der Rhythmus dieses Tanzes ist meistens:

256.



Früher wurde diese Art Pastorale als Andantesatz in Sonaten und anderen Tonstücken vielfach verwendet.

Die **neuere Sicilienne** hat einen etwas kindlich-einfachen Charakter und war namentlich in Frankreich unter der Herrschaft Napoleons III. ein beliebter Modetanz.

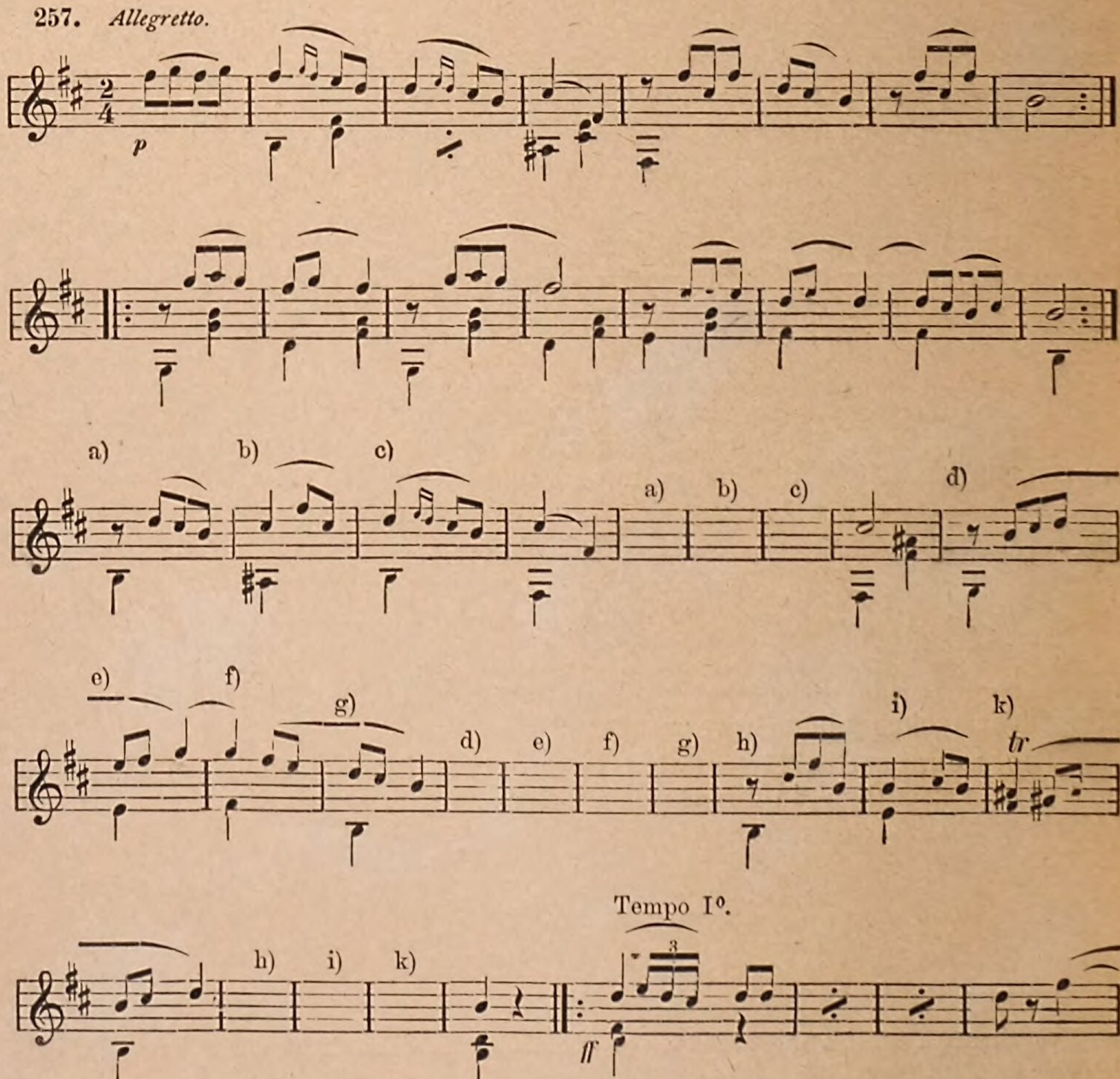
*) Hiernach scheint die Melodie des Chorals „Dein Zion streut dir Palmen" gebildet zu sein.

Dreissigstes Kapitel.

Die Gagliarda (Romanesca); die Tarantelle, der Fandango.

Die Gagliarda oder der Gallarda ist ein Tanz von fröhlichem, ausgelassenem Charakter. Von ihr sagt ein deutscher Schriftsteller, J. Prätorius, in einem 1668 gedruckten Buche über den Blocksberg, dass sie vom Teufel erfunden worden. Es heisst daselbst: „Von den neuen Gallairdischen Volta, einem welschen Tanze, wo man wie ein getriebener Topf herum haspelt und wirbelt, und welche durch die Zauberer aus Italien und Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wohl sagen, dass zudem, dass solcher Wirbeltanz voller schändlicher unflätiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen, er auch das Unglück auf sichtrage, dass unzählig viel Morde und Missgeburten daraus entstehen.“ — Man nannte die Gagliarda auch Romanesca, weil sie aus Rom stammen sollte. Die Musik für die Gagliarda oder Romanesca ging gewöhnlich in der Tripel-Taktart ($^3/_8$ oder $^3/_4$), zuweilen jedoch auch in einem geraden Takt ($^2/_4$ oder $^4/_4$), wie z. B. nachstehende alte Romanesca, aus dem 16. Jahrhundert stammend:

257.





Der Passamezzo ist eine Abart der Gagliarda; er wurde so genannt, weil er halb (mezzo) so viel Pas (passe) brauchte als die Gagliarda und ein wenig langsamer getanzt wurde.

Die Tarantella war schon im 14. Jahrhundert bekannt. Der Tarantimus oder Taranteltanz, eine dem St. Veitstanz ähnliche Krankheit in Apulien, die dem Biss der Tarantel, einer grossen Gattung Luchsspinne, zugeschrieben wurde, glaubte man mit der Musik der Tarantella zu heilen.

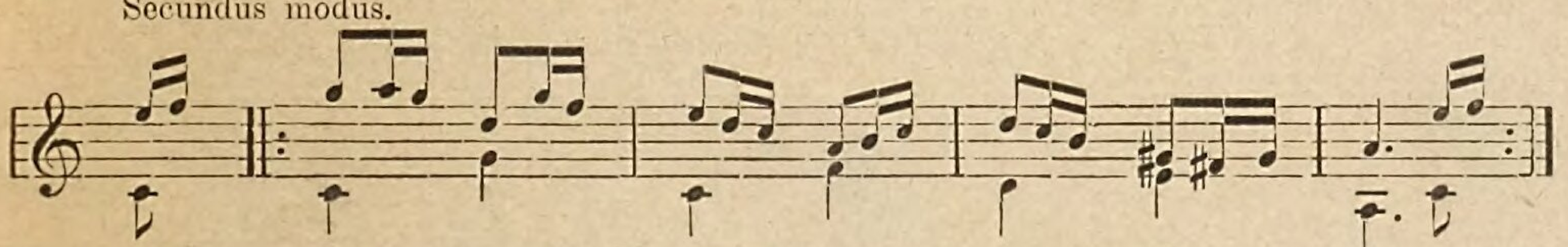
Es gab 6 verschiedene Arten von Tarantellen, die je nach der Krankheit in Anwendung gebracht wurden. Die Namen derselben sind bekannt, leider lässt sich aber über die Musik keine weitere Auskunft geben, da nur sehr wenig Tarantellen aufbewahrt sind, die aus dem Anfang des 17. oder höchstens dem Ende des 16 Jahrhunderts stammen. Hier möge als Beispiel eine alte Tarantelle aus Rom vom Jahre 1654 herührend folgen:

258. Tarantella.

Primus modus Tarantellae.



Secundus modus.



Antidotum Tarantellae.

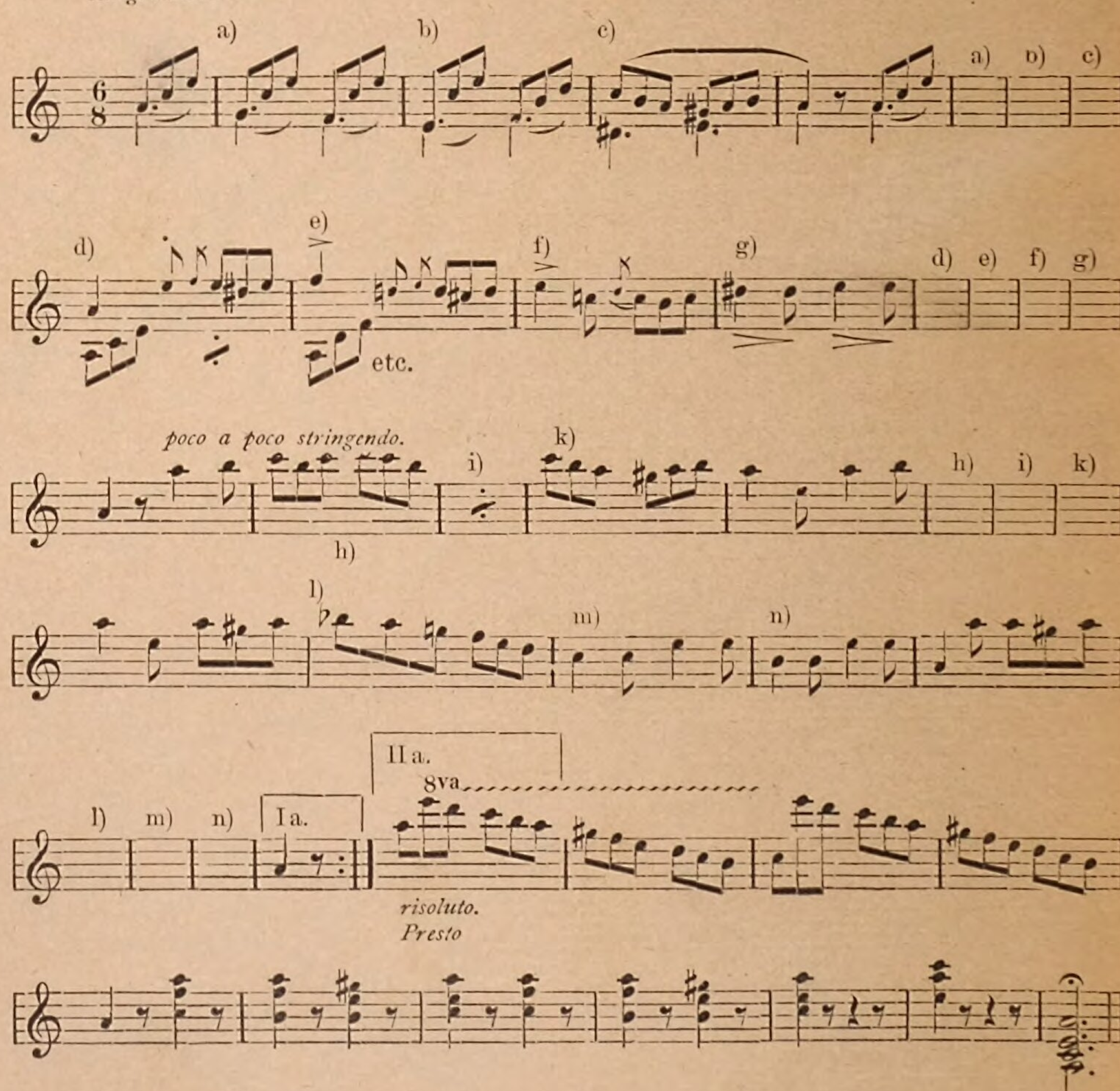


Die moderne, besonders im Tarentinischen und in Neapel beliebte Tarantella wird von zwei Personen nach einer im $^6/_8$-Takt geschriebenen, ausser-

ordentlich munteren Melodie getanzt. Es liegt eine Art hinreissender, bacchantischer Wut in den Rhythmen dieser Tanzweise, die häufig nur vom Gesang mit Begleitung von Tambourin und Kastagnetten ausgeführt wird. Die Musik dazu besteht aus 5 oder 6 Teilen mit Reprisen, in der Molltonart, dem sich ein Trio in der Durtonart anschliesst. Die Bewegung des Tanzes wird schneller und schneller, sodass die Tänzer am Schluss erschöpft umsinken. In dieser Erschöpfung soll die Heilkraft liegen.

259. La Vera Tarantella Napolitana.

Allegramente

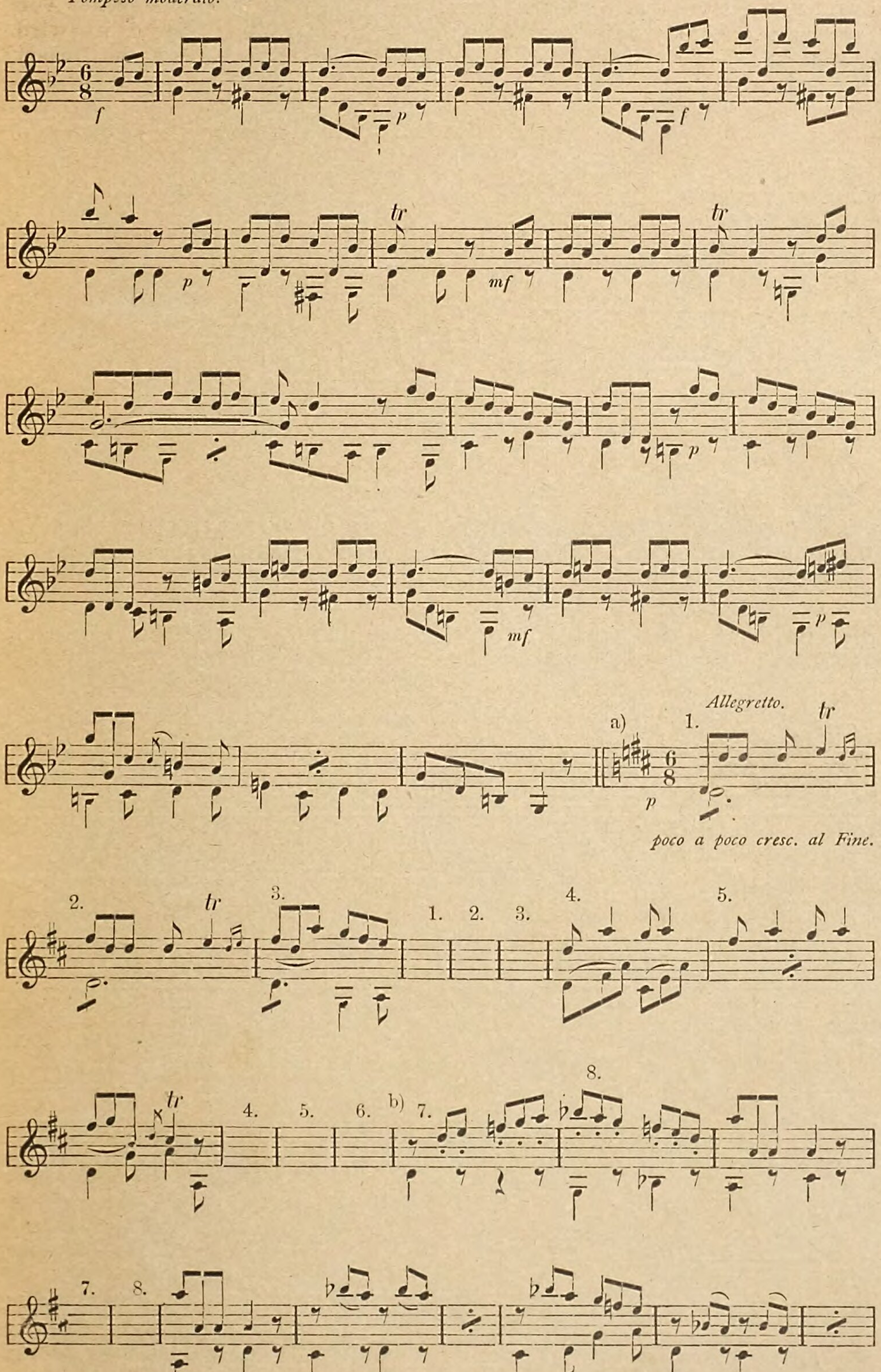


In dem Ballett der Oper „Die Stumme von Portici“ hat Auber eine vorzügliche Tarantelle geschrieben, die dem Schüler als Muster zu empfehlen ist.

Der Fandango ist ein spanischer Tanz, dessen Charakter anfangs sanft, zärtlich und hingebend, sich allmählich bis zum Extrem südlicher Leidenschaft steigert. Hierin liegt eben sein Reiz, denn die Pas sind höchst einfach und kunstlos. Ursprünglich war er im $^6/_8$-Takt in langsamer Bewegung, meist in Moll mit einem Trio in Dur, doch findet man ihn auch ganz in der Durtonart. Die Synkope kommt häufig darin zur Verwendung. Man findet ihn auch im $^3/_4$-Takt mit mehreren Reprisen und einem Trio, ebenfalls in mässiger Bewegung von zärtlichem Charakter mit Kastagnettenbegleitung. Als Beispiel geben wir hier einen echten alten Fandango.

260. Fandango.

Pomposo moderato.





Dem Fandango ähnliche Tanzweisen sind: die Tirana, aus Andalusien stammend, der Polo und die Jota aragonesa, welch letztere von 3 Personen ausgeführt wird. Die Cerpla wird in der Regel zweistimmig beim Tanzen gesungen. Gewöhnlich geht sie aus H-moll und mit kleiner Sexte.

Die Jota aragonesa wird gewöhnlich im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt gesetzt. Wir geben hier die populärste spanische Melodie dieses Tanzes:

261. *Allegro.*





25. Aufgabe.

Wie schon öfters angedeutet, liegt der Hauptreiz der Tanzweisen in der Melodie, darum ist tägliche Uebung der Phantasie in Erfindung von Tanzthemen dringend zu empfehlen. Die Begleitung der Tanzarten Gagliarda, Tarantelle und Fandango muss äusserst leicht und durchsichtig gehalten sein.

Einunddreissigstes Kapitel.

Der Saltarello; die Farandole; Der Saut-Basque; die Forlana; der Lanzentanz oder Pordondantza.

Der Saltarello ist ein römischer Volkstanz im $^6/_8$-Takt, der rasch hüpfend, mit immer wachsender Schnelligkeit ausgeführt wird. Gewöhnlich tritt dazu nur ein Paar an, von dem die Tänzerin fortwährend die Schürze hält, während der Tänzer die Guitarre spielt. Die Bewegungen sind unendlich manigfaltig, aber doch von gewissen Gesetzen geleitet; die natürliche Grazie des römischen Volkes gibt ihnen einen hohen Reiz. Die Musik dazu besteht in 2 Teilen, welche sich wiederholen; man kann sie aber auch noch weiter ausdehnen. Mendelssohn hat in seiner A-dur-Symphonie die Form des Saltarello in dem Finale verwendet. Die Musik des Saltarello muss recht feurig und munter sein, wie uns folgende Beispiele zeigen:

262. Saltarello. J. Duprato.
Presto.

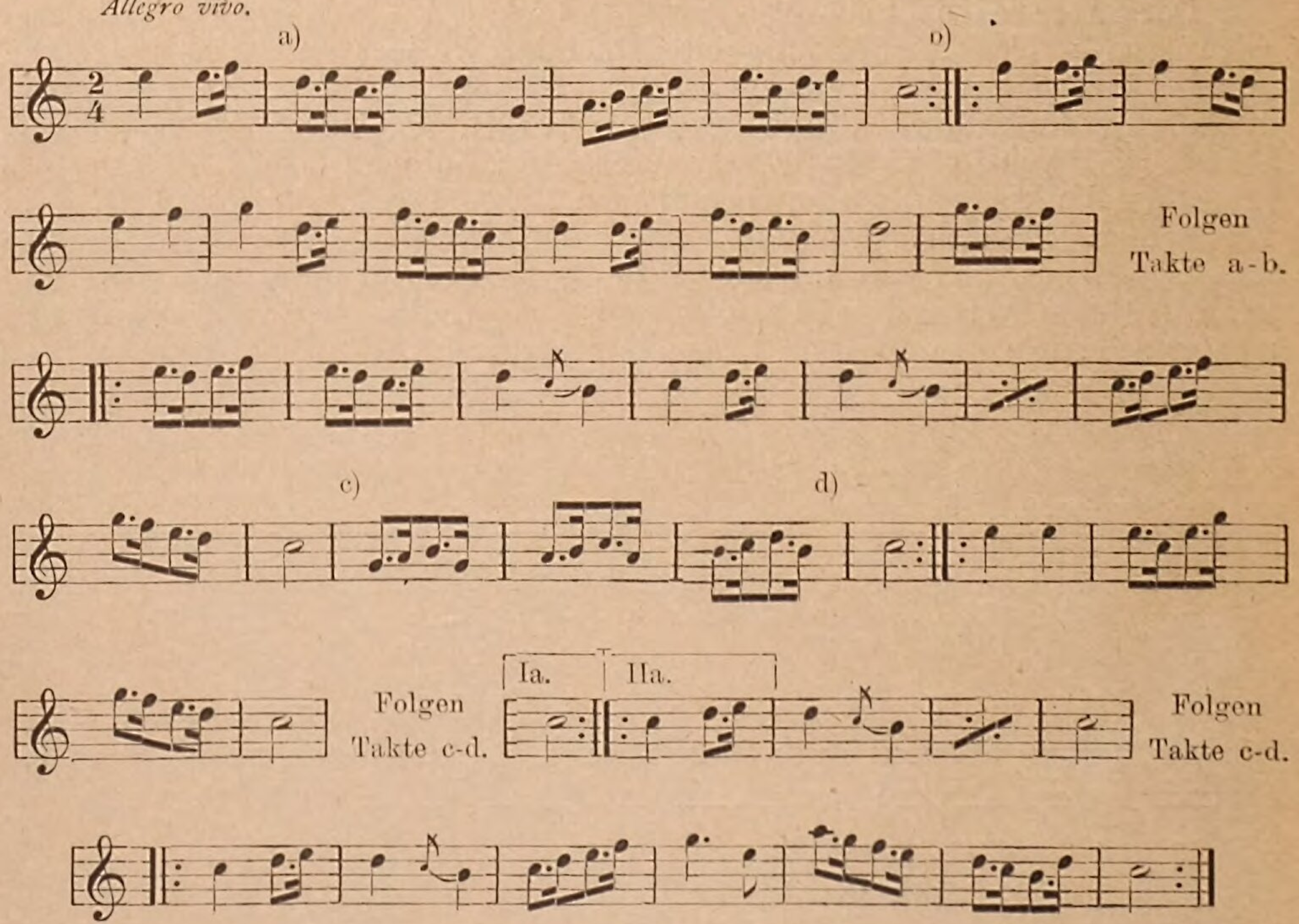




Der volkstümliche Nationaltanz der Basken ist unter dem Namen des Saut-Basque bekannt. Obgleich jede der vier baskischen Provinzen eine eigentümliche und von einander abweichende Weise dieses Tanzes hat, so lässt sich doch in Melodie und Ausführung eine gemeinschaftliche Grundform nicht verkennen.

Dieselbe gibt uns in ihrem lebhaften Kolorit, sowie in ihrem markigen und accentuierten Rhythmus ein treffendes Bild baskischer Charaktereigentümlichkeit.

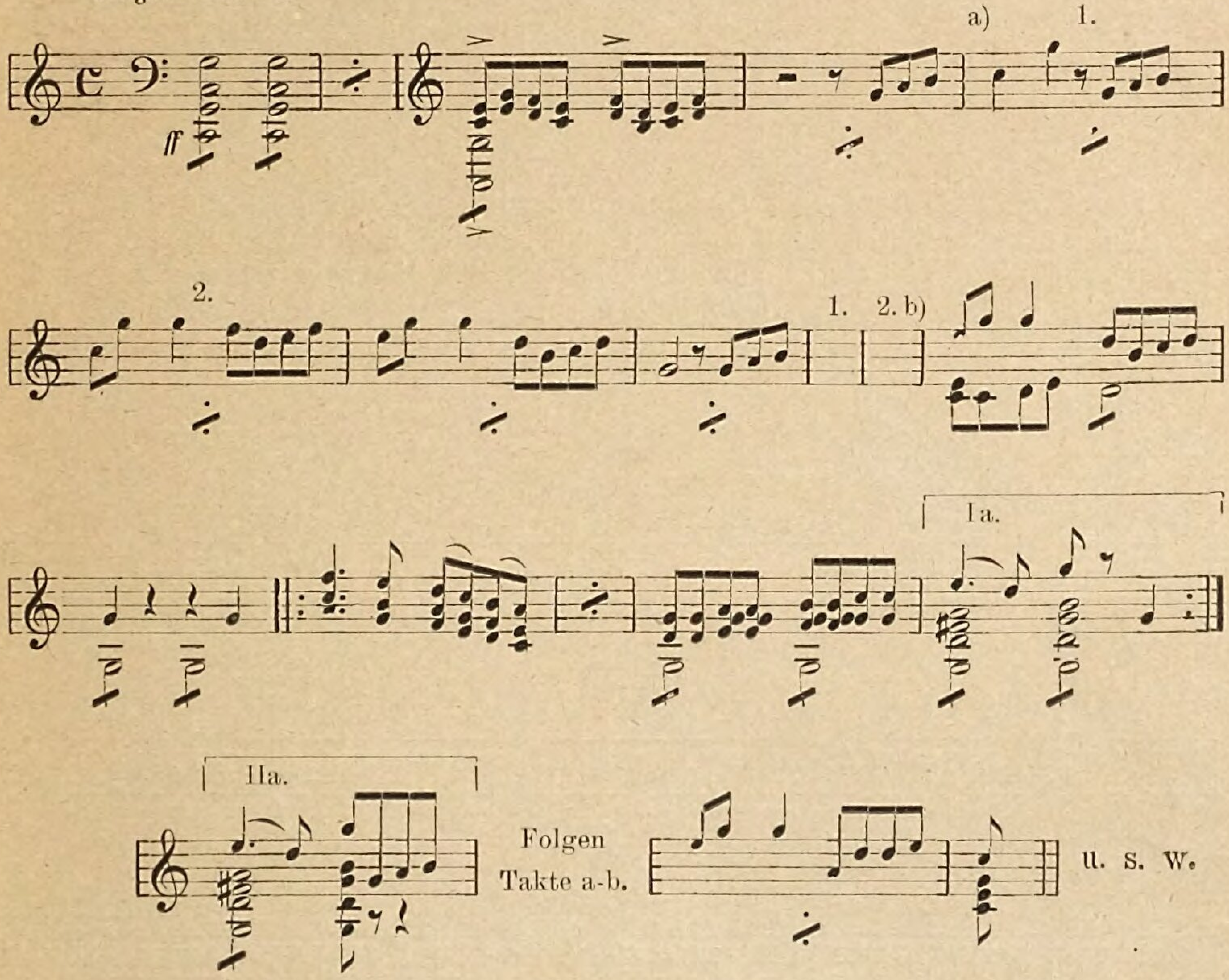
263. Saut-Basque.
Allegro vivo.



Die Farandole ist ein bewegter provençalischer Tanz. Die Tanzenden treten paarweise hintereinander und ziehen so in gefälligen Touren durch die Strassen. Die Musik dazu ist im $^6/_8$-, $^{12}/_8$- oder auch im $^2/_4$- und $^4/_4$-Takt gesetzt, sie beansprucht einen ländlichen, heiteren Charakter.

264. Farandole aus der Oper „Mireille“. Gounod.

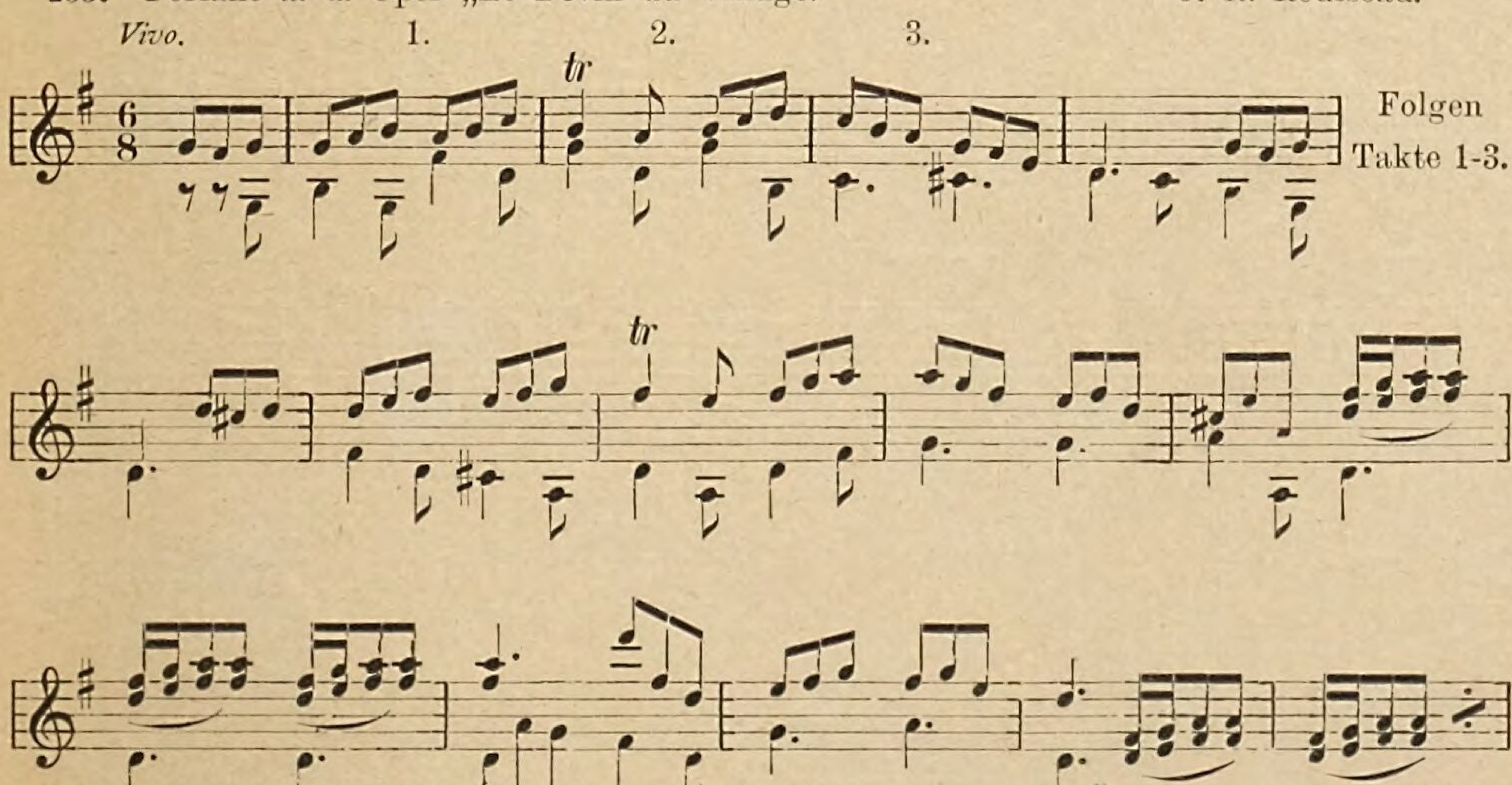
Allegro moderato.

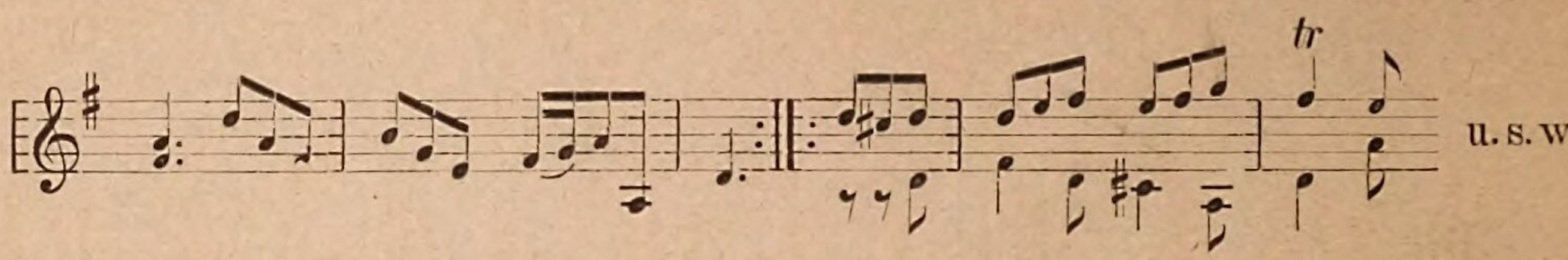


Die Forlane ist ein heiterer Tanz der Italiener, der aus Friaul stammt und besonders bei den Gondoliers beliebt ist. Die Musik, die im $^6/_8$-Takt rasch und lebhaft vorgetragen wird, ist wie der Tanz selbst ohne besondere charakteristische Eigentümlichkeit. Er besteht aus 2-, 3-, 16- oder mehrtaktigen Perioden mit Reprisen.

265. Forlane a. d. Oper „Le Devin du Village. J. R. Rousseau.

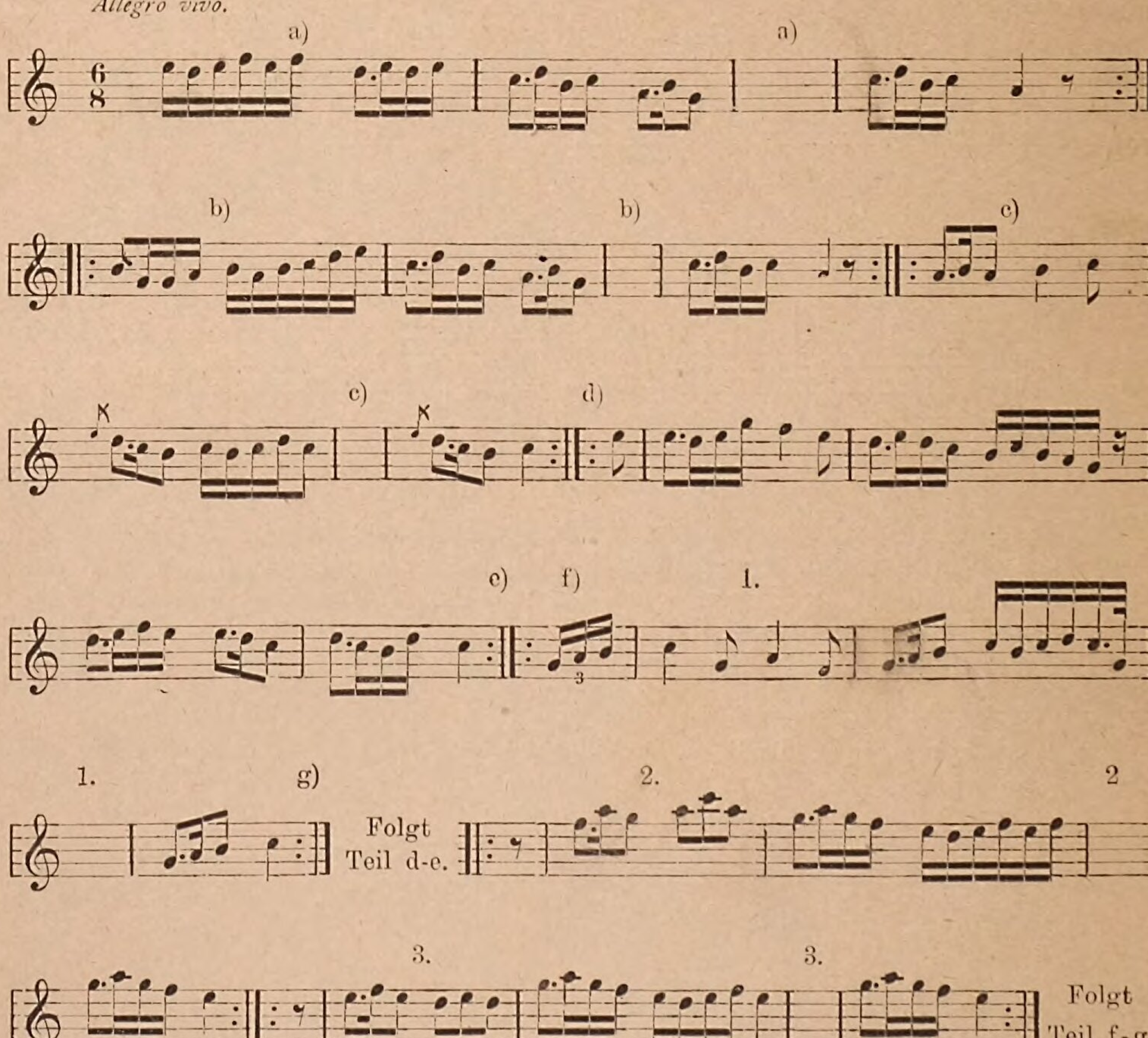
Vivo.





Der Pordondantza oder Lanzentanz wird am Tage des heiligen Johannes von Tolosa von Männern mit Stangen und Stäben bewaffnet ausgeführt, zur Erinnerung an die Schlacht von Beotibar, welche die Guipuzcoaner gegen die Navaresen gewannen. Die Schönheit der zu diesem Tanze gehörigen basko-spanischen Melodie hat uns veranlasst, dieselbe hier mitzuteilen.

266. Pordon dantza.
Allegro vivo.

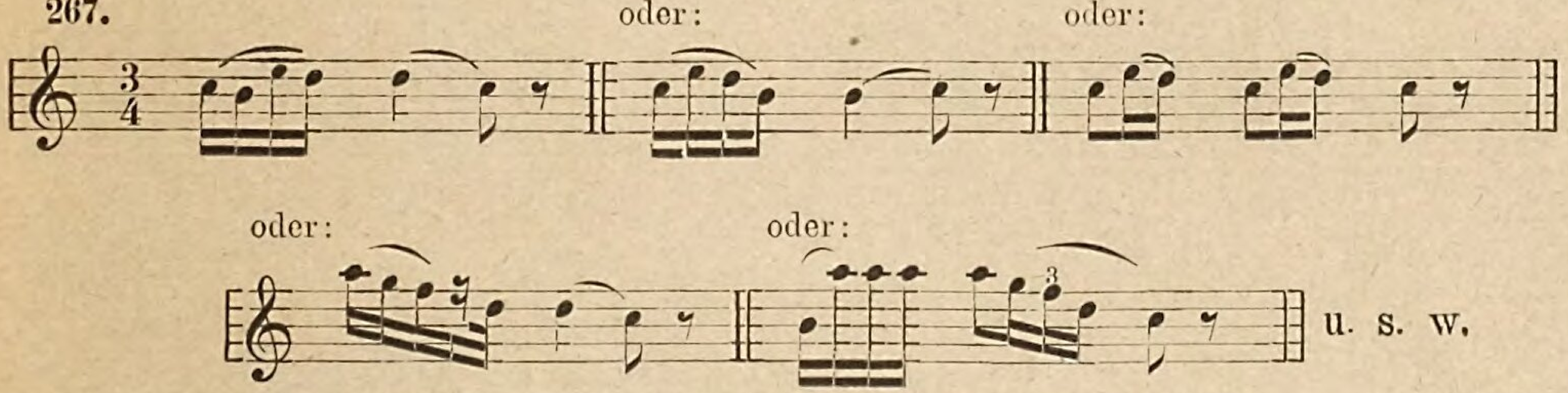


Zweiunddreisigstes Kapitel.

Die Polonäse· der Fackeltanz; die Ecossaise; der Krakowiak oder die Cracovienne.

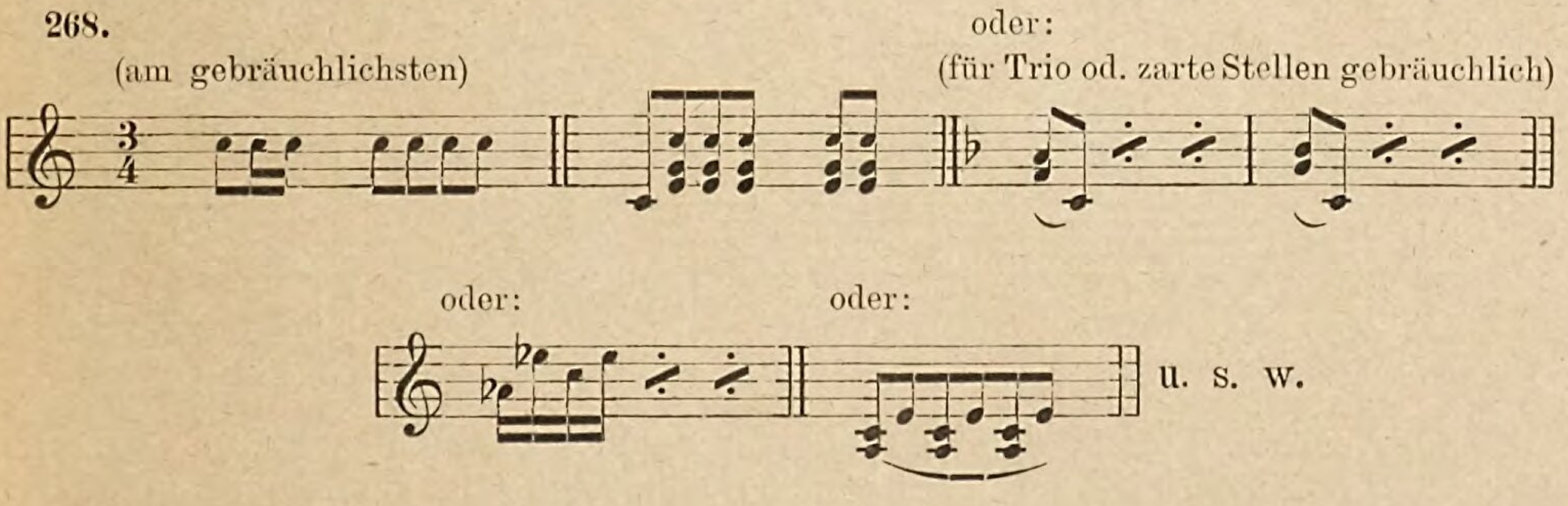
Die Polonäse ist ein festlicher Reigen (Umgang) einer beliebigen Anzahl von Paaren, in der Regel als Einleitung bei Tanzfesten dargestellt. Der Charakter ist feierlich, gravitätisch, mehr eine Promenade als ein Tanz. Die Form und der Umfang der Polonäse ist nicht beschränkt; sie hat, gewöhnlich mit einem Trio versehen, zwei bis vier Reprisen, jede von acht oder mehr Takten. Das Trio steht oft in der Molltonart. Die Polonäse, welche immer im $^3/_4$-Takt gesetzt wird, unterscheidet sich von anderen Tanz- und Tonstücken wesentlich dadurch, dass alle Einschnitte der Melodie und ihre Schlüsse in allen Teilen auf den schlechten Taktteil fallen. Der Anfang, meist im Forte, ist stets ohne Auftakt und der Schluss auf dem dritten Viertel, welches meist einen Vorhalt bekommt z. B.:

267.



Die Begleitungsfiguren können aus folgenden Rhythmen bestehen·

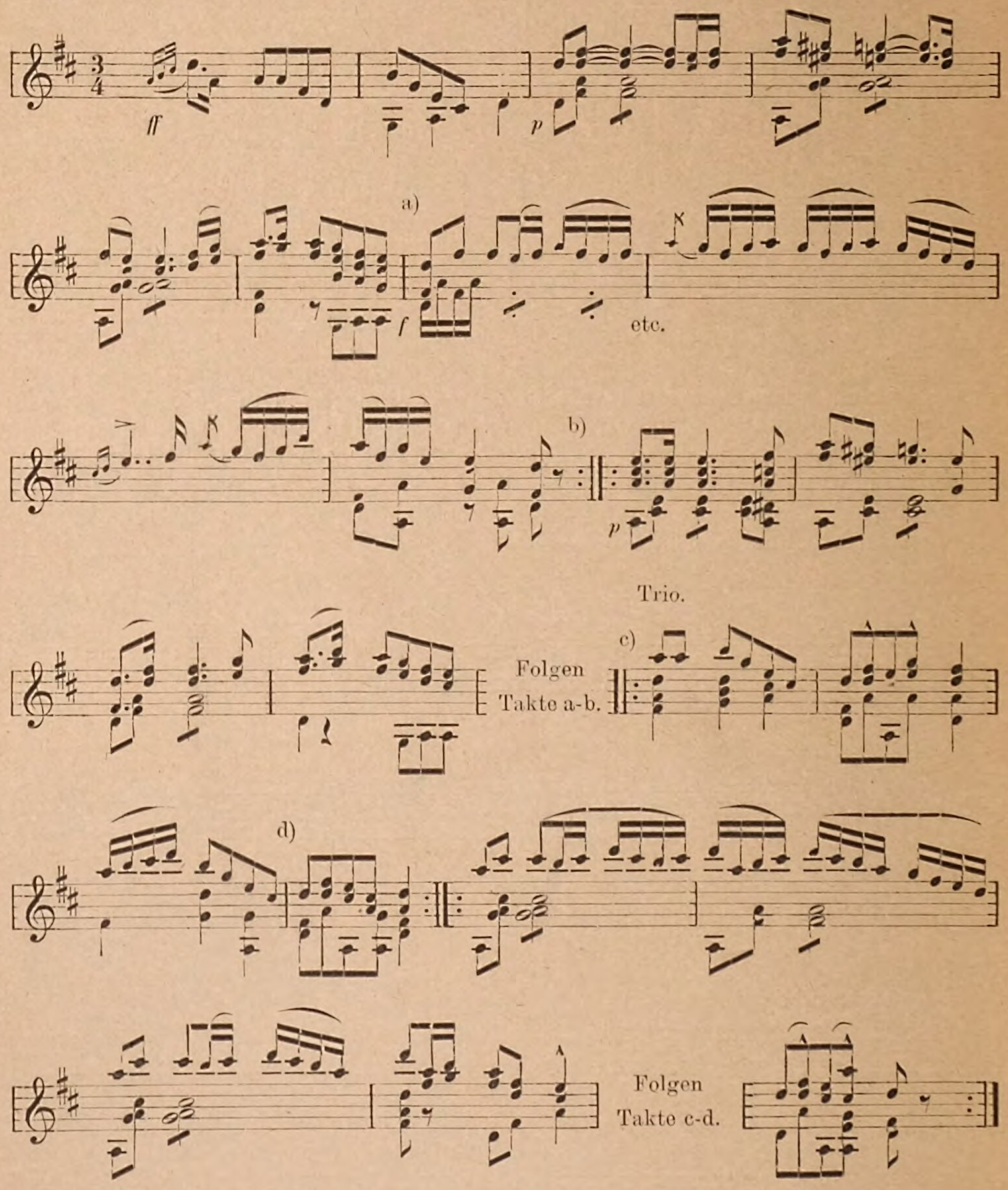
268.



Die Polonäse spielt in der Klavier- und Orchesterlitteratur eine grosse Rolle. Ist in einem Konzertstück für ein oder mehrere Instrumente die Form der Polonäse erweitert oder modifiziert, also nur nach Art einer Polonäse gesetzt, so bezeichnet man ein solches Tonstück mit Alla Polacca. Die Polonäse hat auch Aufnahme in der Opernmusik als Sologesangstück gefunden, namentlich bei italienischen Opernkomponisten wie Rossini und Bellini, sowie in Thomas' Oper „Mignon". Für Klavier ist sie namentlich von Chopin meisterhaft behandelt worden.

Zur Zeit des polnischen Helden Kósciuszko war nachfolgende Kósciuszko-Polonäse sehr populär:

269.



Sehr schöne Polonäsen finden sich in Spohr's Oper „Faust" und Glinkas Oper „Das Leben für den Zar", welchen wir häufig in Konzerten und beim Ball begegnen.

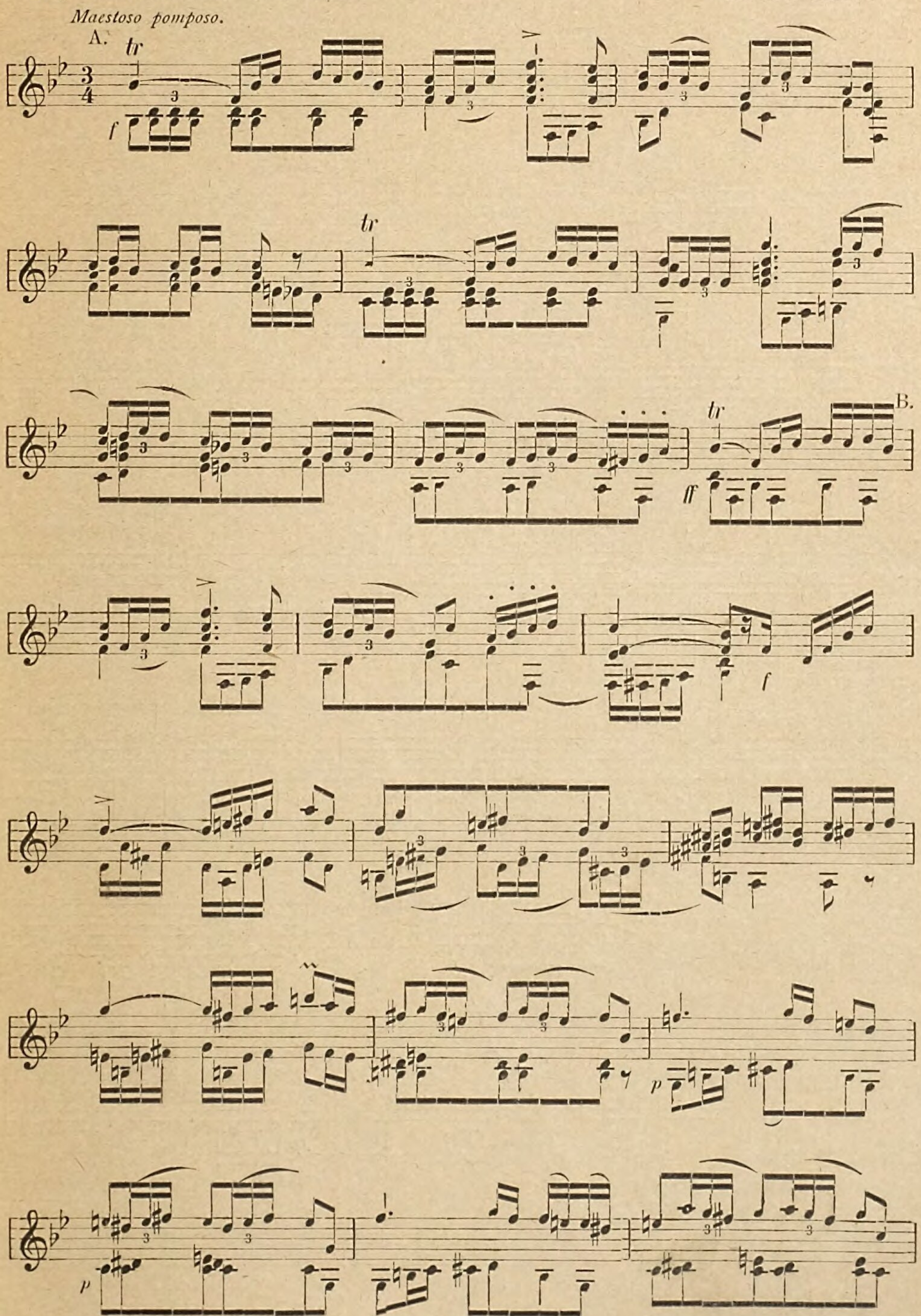
Die Polonäse kann durch eine Introduktion eingeleitet und mit einer brillanten Coda zum Abschluss gebracht werden. Es hängt dies vom Geschmack und der Phantasie des Komponisten ab.

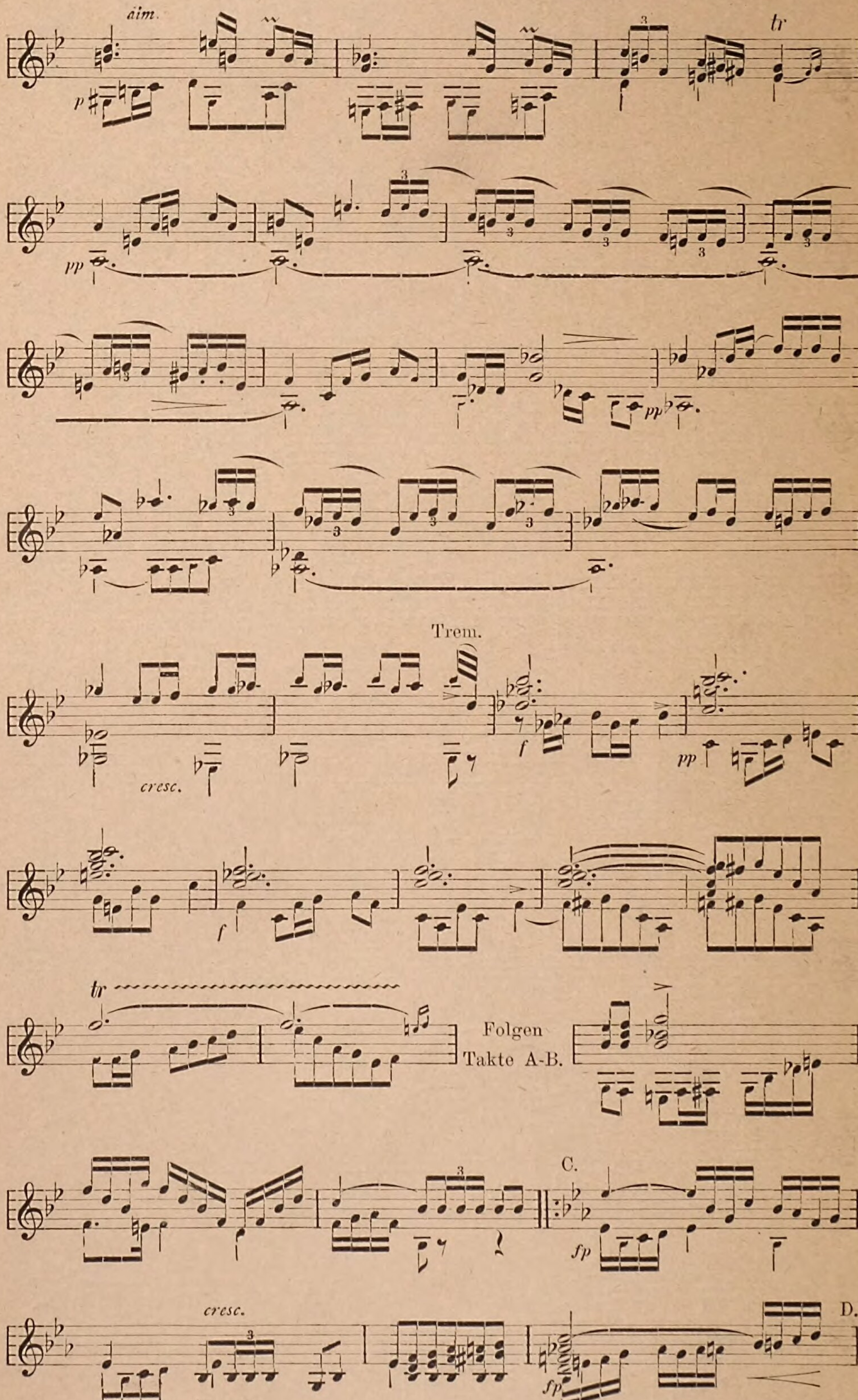
Ein mit der Polonäse verwandter Tanz ist der Fackeltanz, auch Brauttanz oder Tour à la ronde genannt, welcher noch am Königlich Preussischen Hofe bei Vermählungsfeiern üblich ist. Für diese Festlichkeiten schrieben unter Anderen Spontini und Meyerbeer grossartige Fackeltänze.

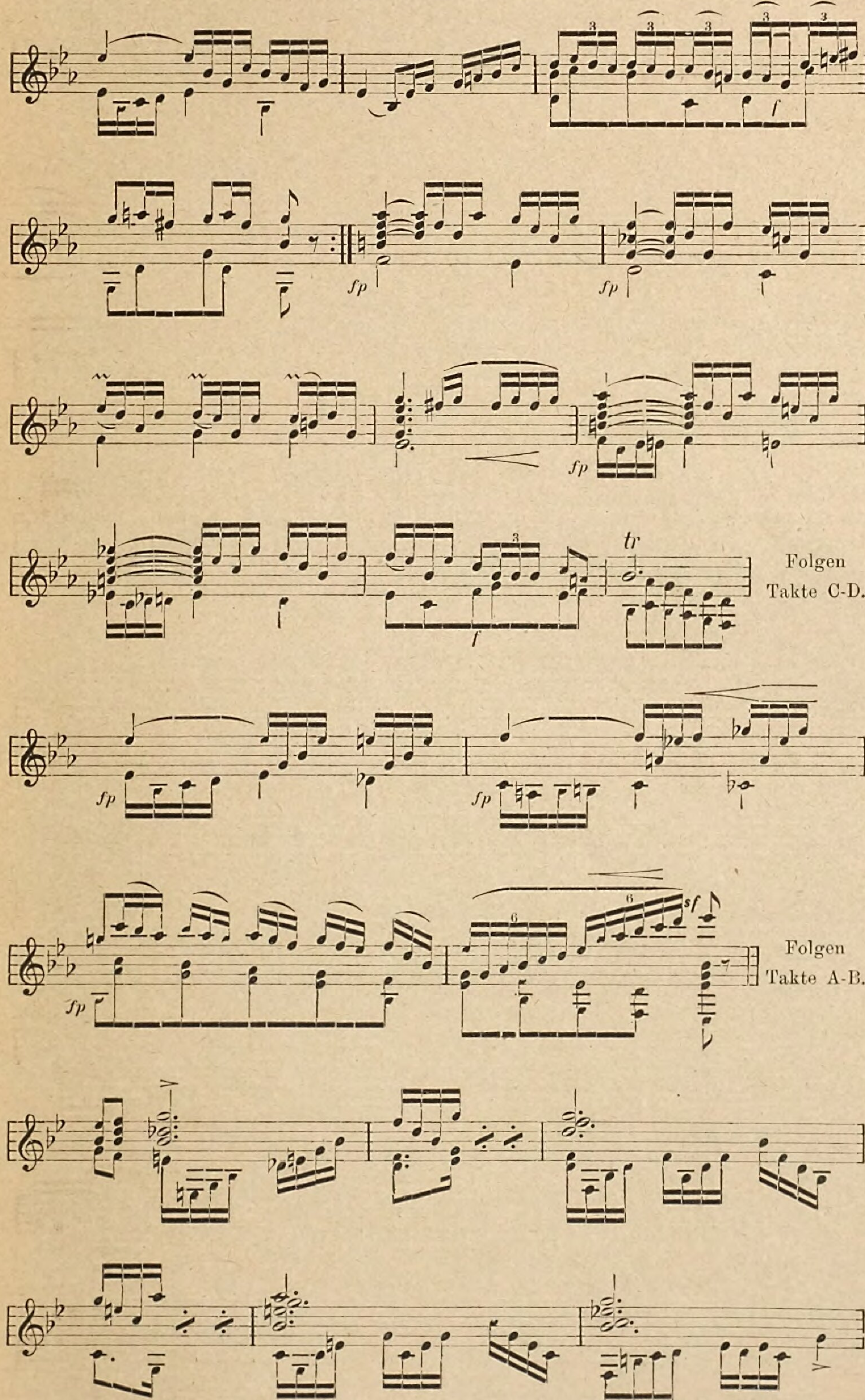
Die Musik zu dem Fackeltanz muss vor allem brillante, heroische Melodien enthalten, kann dabei aber auch, wie die Polonäse, zur Abwechselung sanfte, graziöse und elegische Motive enthalten.

Wir lassen hier einen Fackeltanz von Alban Förster als Beispiel folgen, empfehlen dem Schüler aber gleichzeitig das Studium der vier Fackeltänze von Meyerbeer, welche grossartig angelegte Tonstücke von unvergänglicher Schönheit sind.

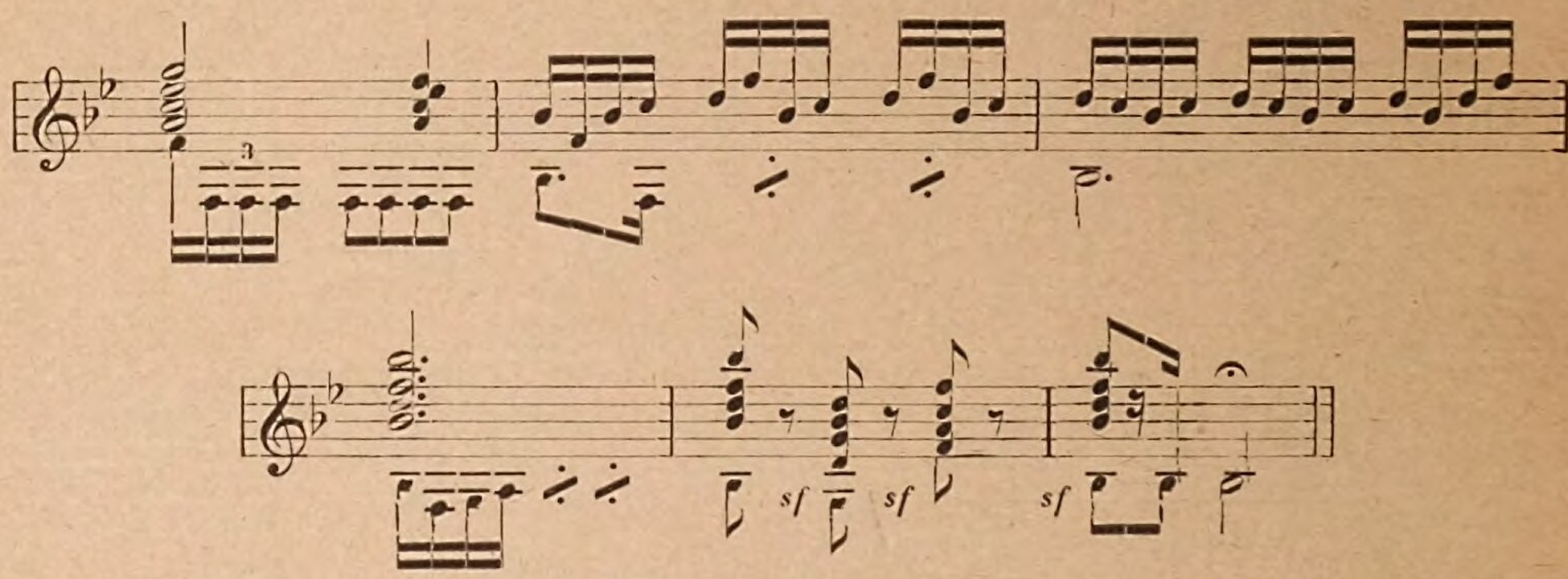
270. Am Kaiserhofe. Fackeltanz. Alban Förster.




dim.
tr
Trem.
cresc.
Folgen
Takte A-B.
C.
cresc.
D.

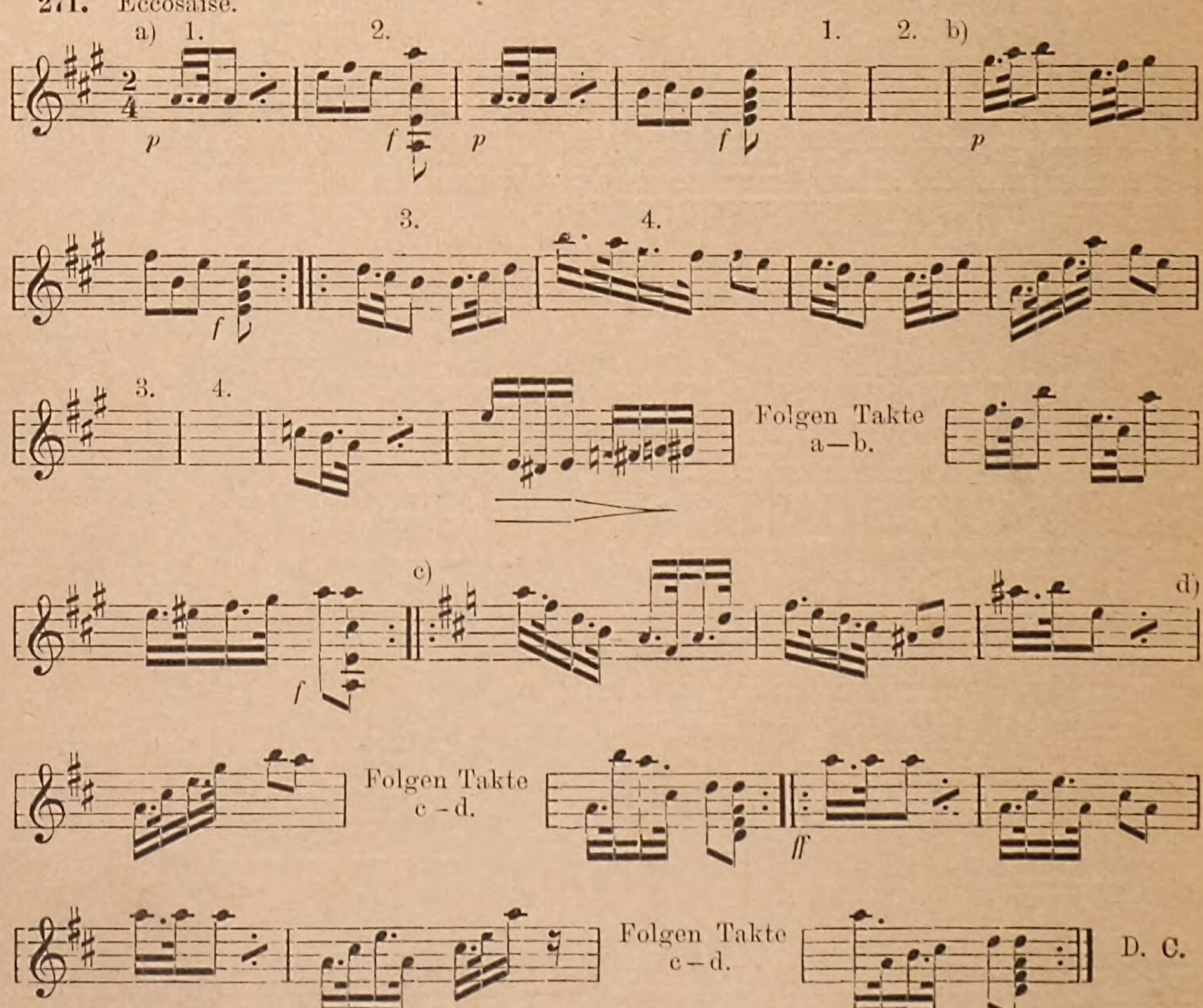


fp
tr
f
Folgen Takte C-D.
sf
Folgen Takte A-B.



Die Ecossaise*) ist ein Reihentanz im $^2/_4$-Takt, bestehend in zwei oder vier Teilen zu je 8 Takten mit Wiederholungen. Die Ecossaise war ursprünglich nur für den Dudelsack bestimmt und ist erst später auf moderne Instrumente übertragen. Früher stand dieser schottische Nationaltanz im $^3/_2$- oder $^3/_4$-Takt. Sein Charakter war edle Einfalt, die Touren waren kurz und wurden von den Tänzern mit über die Brust gekreuzten Armen und in heftig schüttelnden Bewegungen getanzt. Als die Ecossaise 1800 wieder unter die Gesellschaftstänze aufgenommen wurde, tanzte man sie in einem lebhafteren Tempo und wurde die Musik dazu im $^2/_4$-Takt geschrieben. Die Ecossaise ist der Anglaise gleich, der Unterschied besteht nur darin, dass die Ecossaise schneller getanzt wird als die Anglaise.

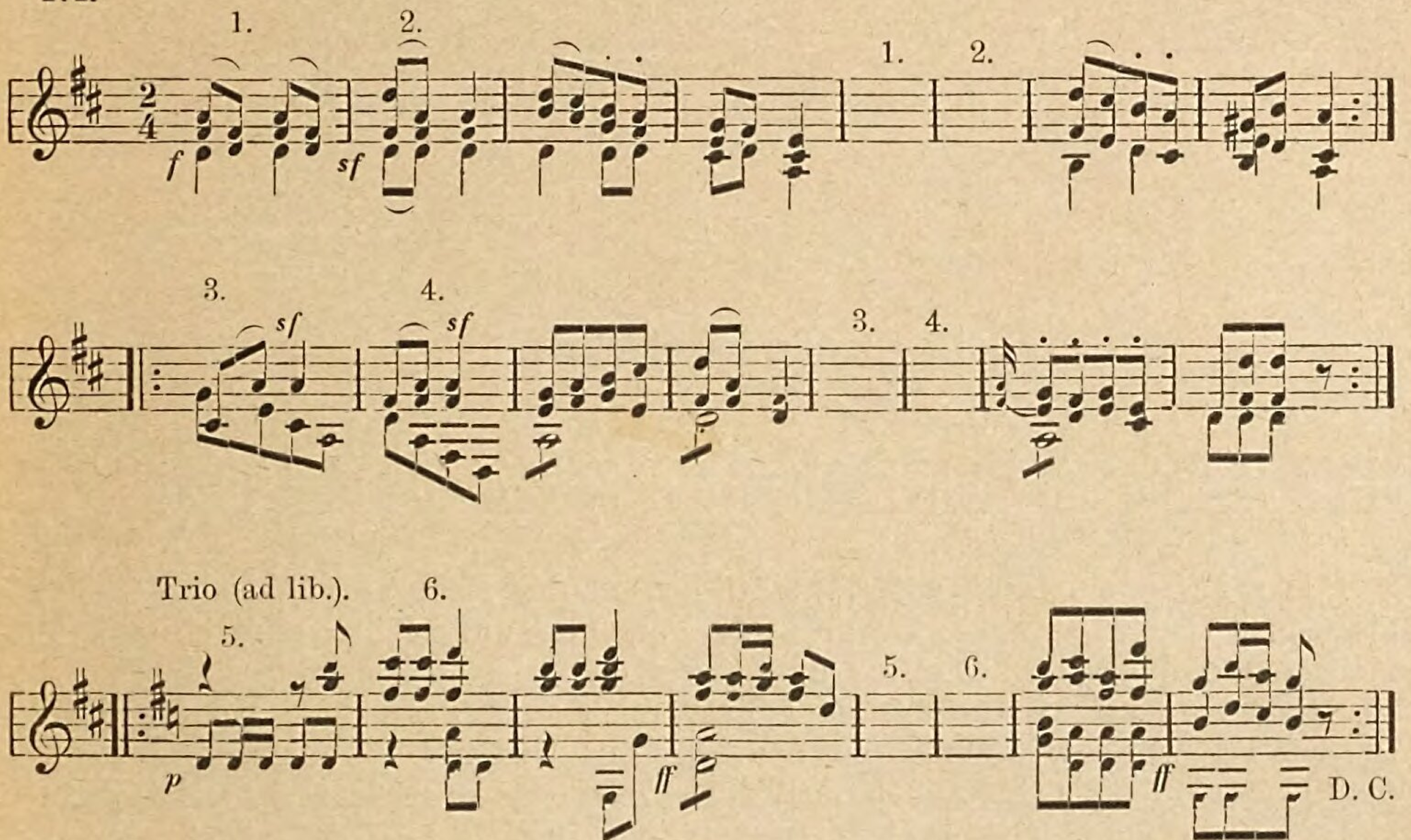
271. Eccosaise.



*) Sprich „Ekossähs“.

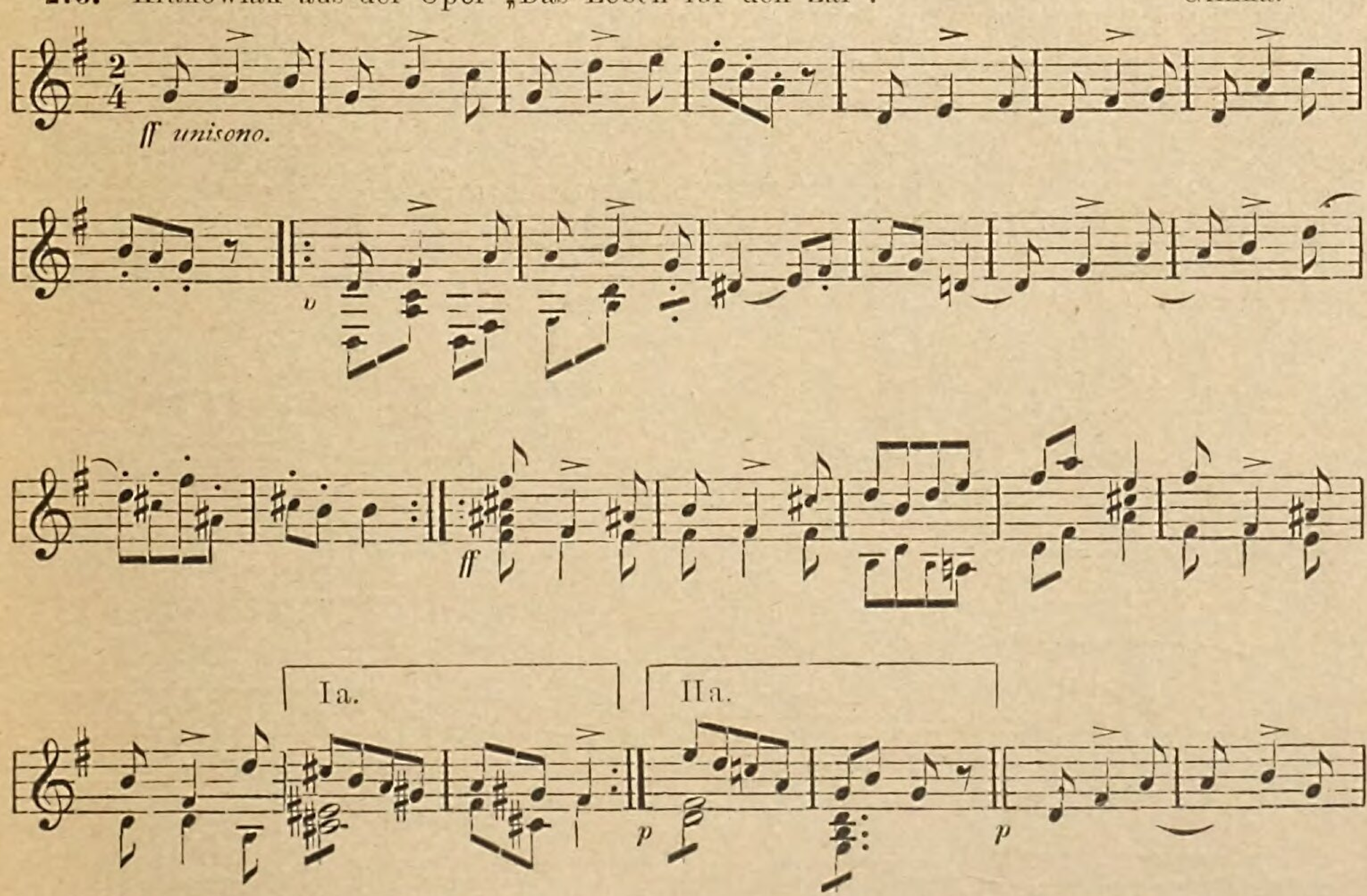
Beethoven hat auch eine Ecossaise geschrieben mit Polkaähnlichem Rhythmus:

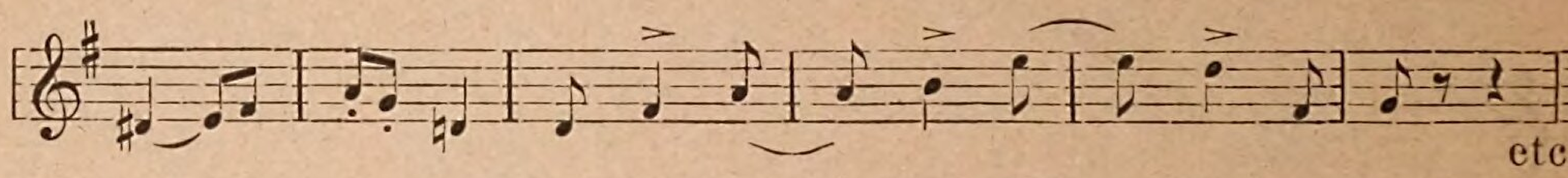
272.



Der Krakowiak oder die Cracovienne, nach der Stadt Krakau benannt, ist ein Tanz des polnischen Landvolks. Die Musik hat meist zwei bis vier achttaktige Reprisen im $^2/_4$-Takt und besitzt, wie andere polnische Tänze, die Eigentümlichkeit, dass die Accentuierung öfters auf den schlechten Taktteil fällt, (Synkopen), dabei aber weniger leidenschaftlich als graziös und heiter ist.

273. Krakowiak aus der Oper „Das Leben für den Zar". Glinka.





26. Aufgabe.

Der Schüler versuche sich in Erfindung neuer Motive der in diesem Kapitel behandelten Tanzformen und lege ihnen eine entsprechende Begleitung unter.

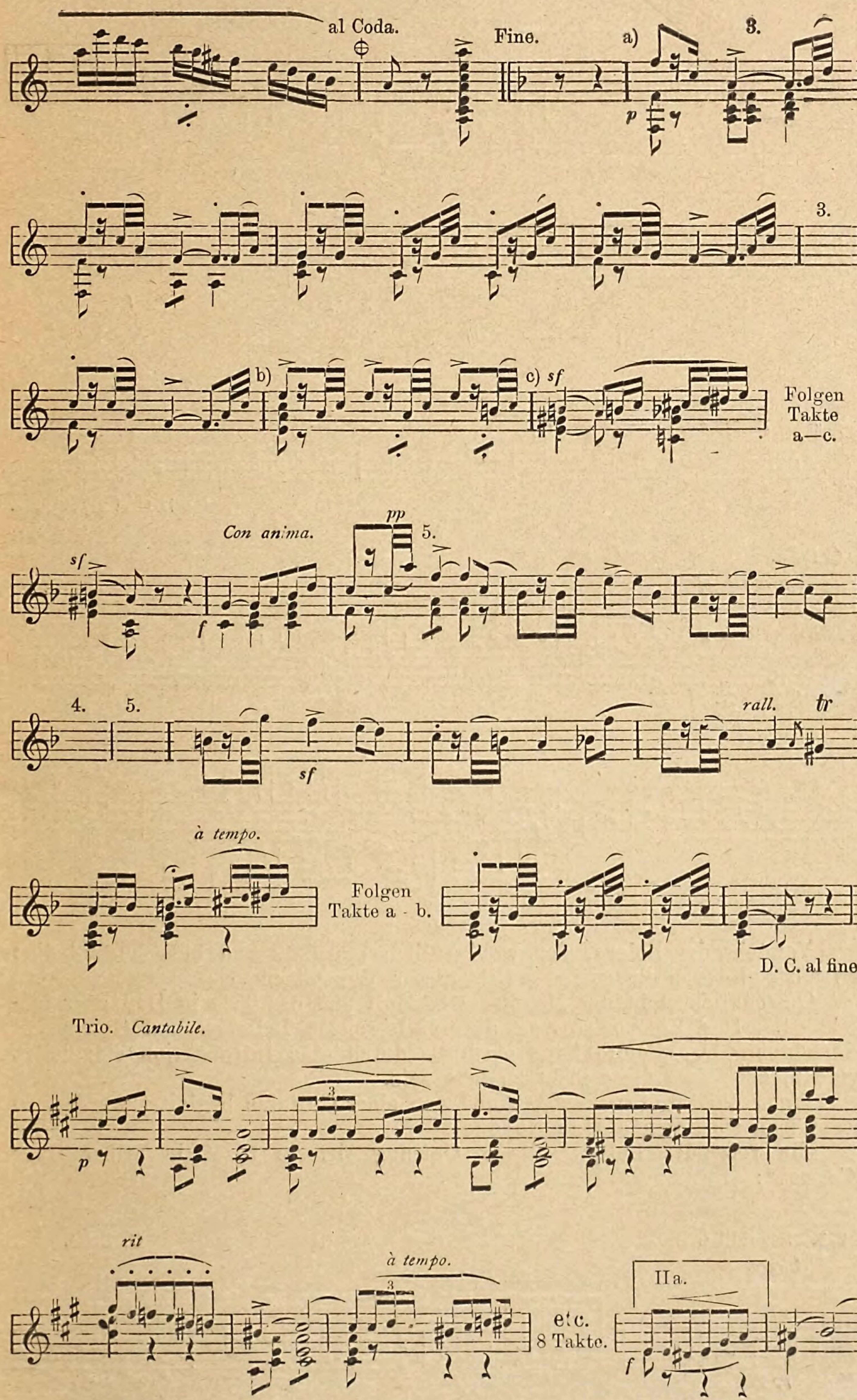
Dreiunddreisigstes Kapitel.

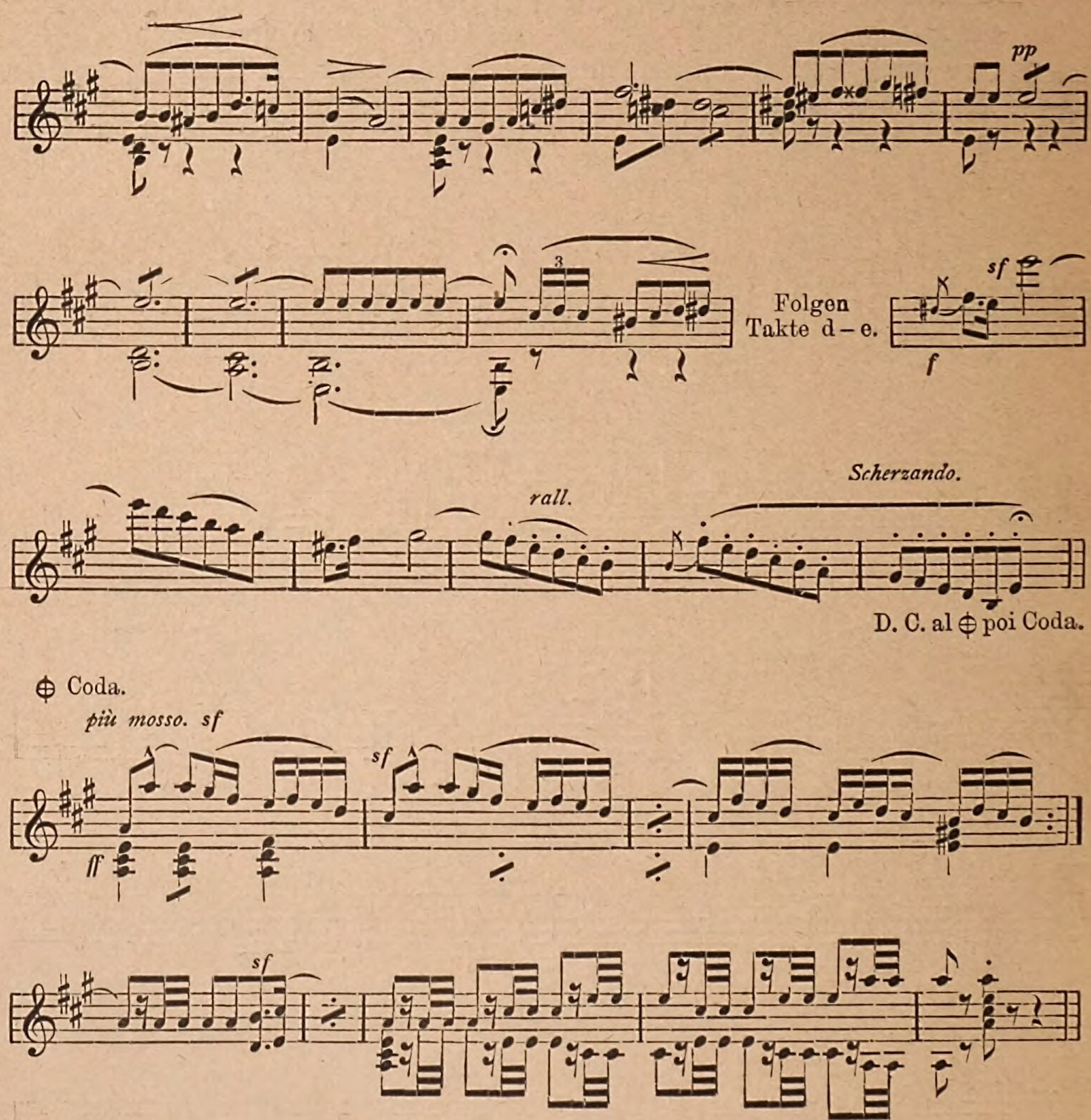
Der Bolero; die Cachucha; die Seguidilla; die Guaracha.

Der Bolero ist ein edler, gefälliger, in der Regel im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takt stehender Tanz. Er wird von zwei Personen ausgeführt und besteht aus mehreren Abteilungen, nämlich dem Paseo oder der Promenade, gleichsam als Einleitung oder Introduktion, den Traversias oder Traversés, wo die Plätze gewechselt werden, welche man vor und nach der Differencias (Aenderung der Tanzschritte) macht, und dem Finale, welches mit dem „bien Parado“ endigt. Das gebräuchlichste Instrument zur Begleitung dieses Tanzes ist die Guitarre oder die Mandoline, doch kann die Begleitung auch durch Gesang und Tambourin ausgeführt werden. Das nationale Schlaginstrument der Spanier, die Kastagnette, fehlt nie bei der Ausführung spanischer Tänze.

274. Bolero. R. Favarger.




al Coda.
Fine.
a)
3.
3.
b)
c) sf
Folgen Takte a—c.
Con anima.
pp
5.
sf
f
4.
5.
sf
rall.
tr
à tempo.
Folgen Takte a - b.
D. C. al fine.
Trio. Cantabile.
p
3
rit
à tempo.
3
etc. 8 Takte.
II a.
f



Vorstehender Bolero, der wohlgegliederten Satz und hübsche Melodien aufweist, gibt uns ein getreues Bild dieser Tanzgattung.

Gewöhnlich steht der Hauptsatz in Moll und das Trio in Dur, oder umgekehrt. Der Komponist mag dies nach seinem Belieben und Geschmack einrichten. Der Bolero kann ebenfalls durch eine Introduktion eingeleitet werden, doch darf diese nicht zu lang sein.

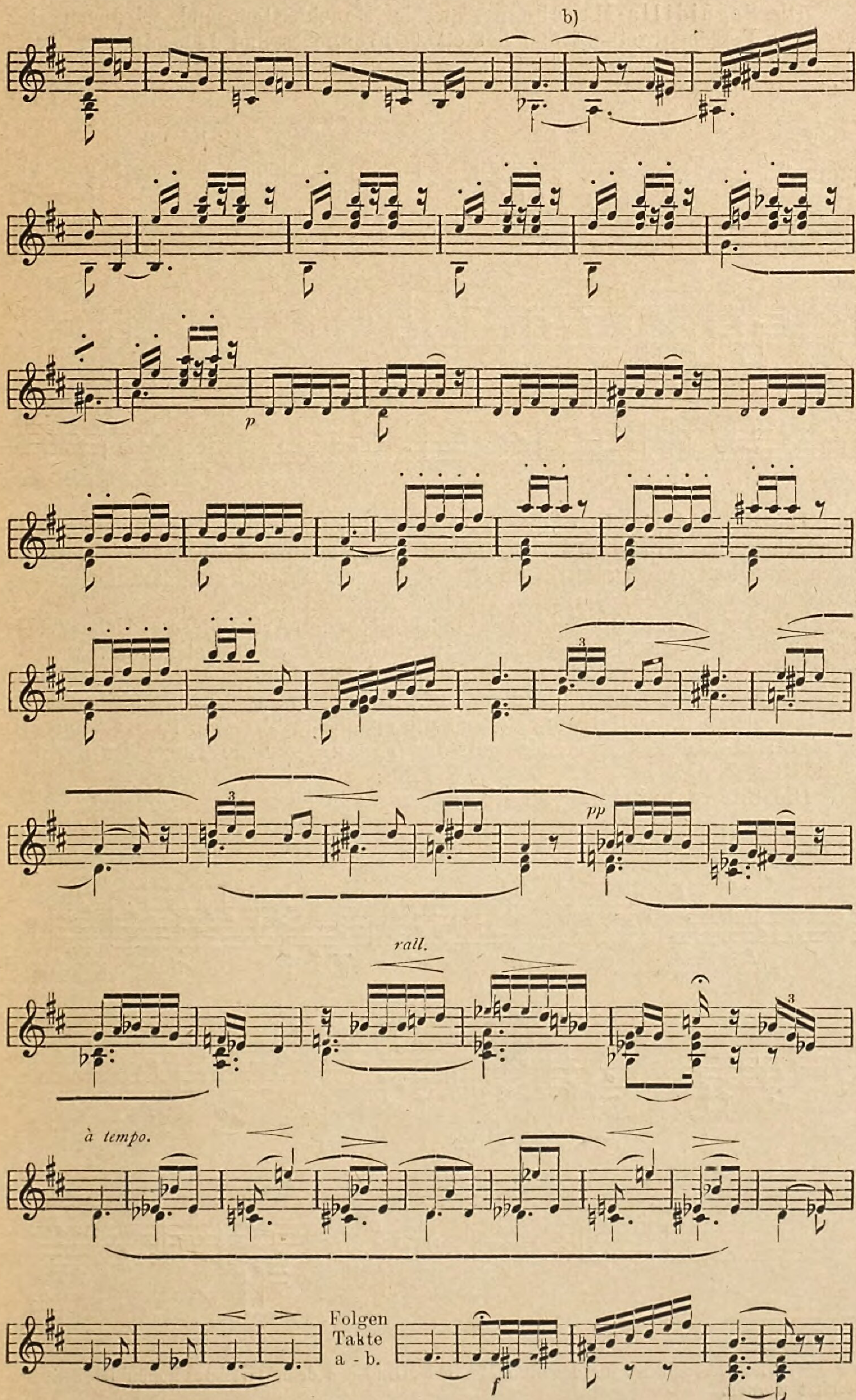
Wenn die Boleros gesungen und von einer Guitarre begleitet werden, so nennt man sie Seguidillas Boleros.

Ein reizendes Beispiel dieser Gattung lieferte Bizet in seiner Oper „Carmen“:

275. Seguidilla. G. Bizet.

Allegro.




b)
p
pp
rall.
à tempo.
Folgen
Takte
a - b.
f

Die Seguidilla-Manchegas, aus der Mancha stammend, wird von vier bis acht Personen getanzt und hat etwas Fröhliches nnd Lebendiges.

276. Seguidilla-Manchegas.
Allegretto.



Die Seguidilla-Jalcadas ist eine Art Bolero, mit Touren und Pas der Cachucha. Wie Fanny Elsler der Cachucha, so erwarb die berühmte Tänzerin Marie Taglioni der Seguidilla durch die ausserordentlich graziöse Ausführung derselben, eine grosse Berühmtheit.

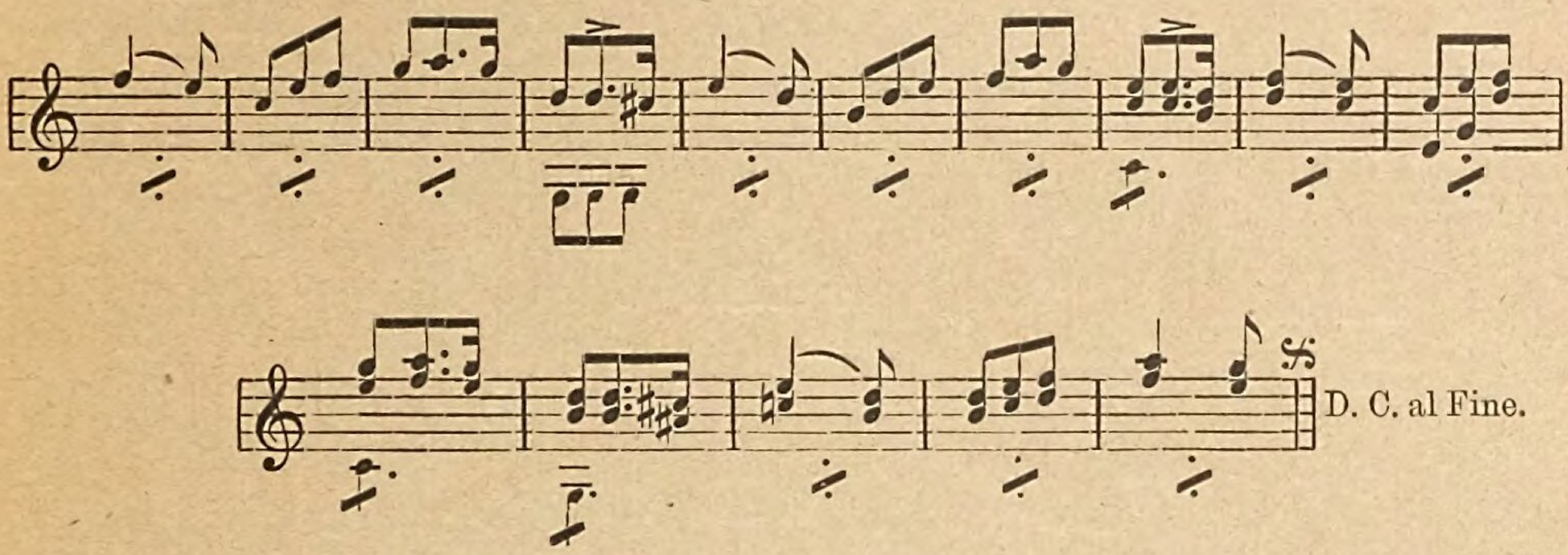
Die Seguidilla-Talcados ist ebenfalls eine Art Bolero. Ueberhaupt ist die Seguidilla als Urtypus der spanischen Tänze zu betrachten, welche sich vielfach in französischen, italienischen und deutschen Balletten eingeflochten finden, namentlich als Solotänze. Der Ole (auch Polo) ist eine Abart der Cachucha. Derselbe wurde durch die spanische Tänzerin Pepita überall bekannt; ebenso verhält es sich mit der Tirana, welche Tanzweise die der Seguidilla ähnlich ist.

Die Cachucha*), im $^3/_8$-Takt wird nur von einer Person getanzt.

277. Cachucha**).
Allegretto.

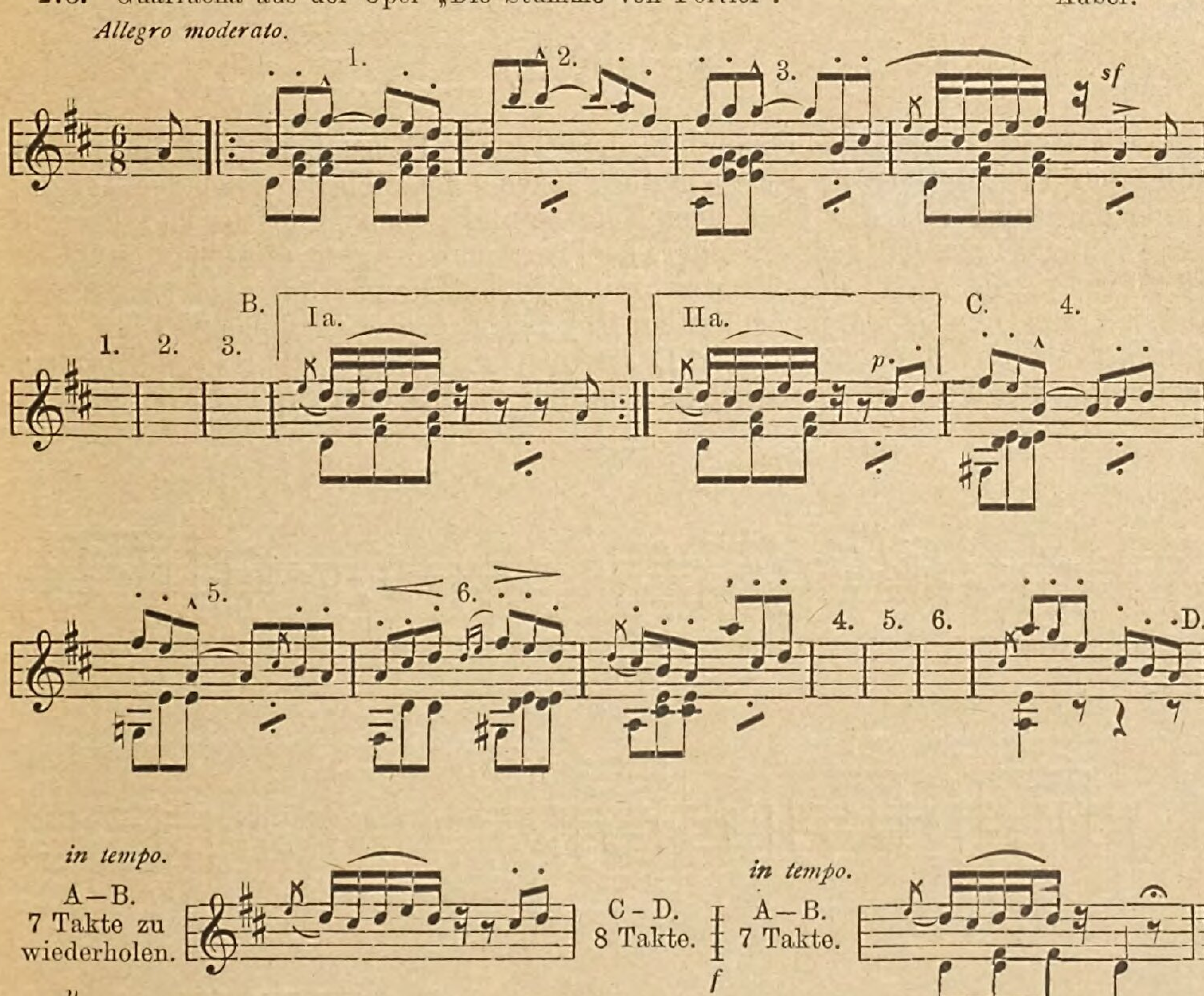


*) Sprich „Katschutscha.
**) Diese Melodie ist für das Studentenlied „Grad aus dem Wirtshaus komm' ich heraus" benutzt worden.



Die Guarracha, im $^3/_8$- oder $^6/_8$-Takt, wird, wie die Cachucha, gewöhnlich nur von einer Person getanzt. Ein hübsches Beispiel lieferte Auber in seiner Oper „Die Stumme von Portici“:

278. Guarracha aus der Oper „Die Stumme von Portici“. Auber.

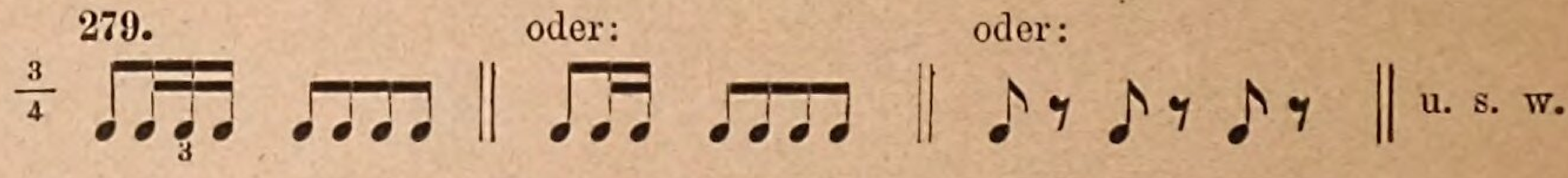


Schliesslich wollen wir noch bemerken, dass die meisten spanischen Tänze von den vorher angeführten Tänzen abstammen und sich von diesen in Form und Inhalt nicht wesentlich unterscheiden, so dass also charakteristische Unterschiede in Bezug ihrer Musik kaum zu finden sind. Das Neue liegt nur in der Ausführung und in dem Namen, von denen Chairo, Madrilena, Paurderos, Yaleo de Xeres, Zapateado, Gitana, Coresco, Jota, Malaguenna, Zorongo, u. s. w. zu nennen sind.

27. Aufgabe.

Der Schüler bestrebe sich neue Motive im Charakter der vorstehenden spanischen Tänze zu schreiben. Die Begleitung muss auch hierbei einfach gehalten werden, damit die Melodie recht zur Geltung kommt. Im allgemeinen haben die Boleros und Seguidillas folgende stereotype Begleitungsfigur:

279.



Vierunddreisigstes Kapitel.

Die Sevillana; die Foliè d'Espagne; die Havannahera (oder Habanera.)

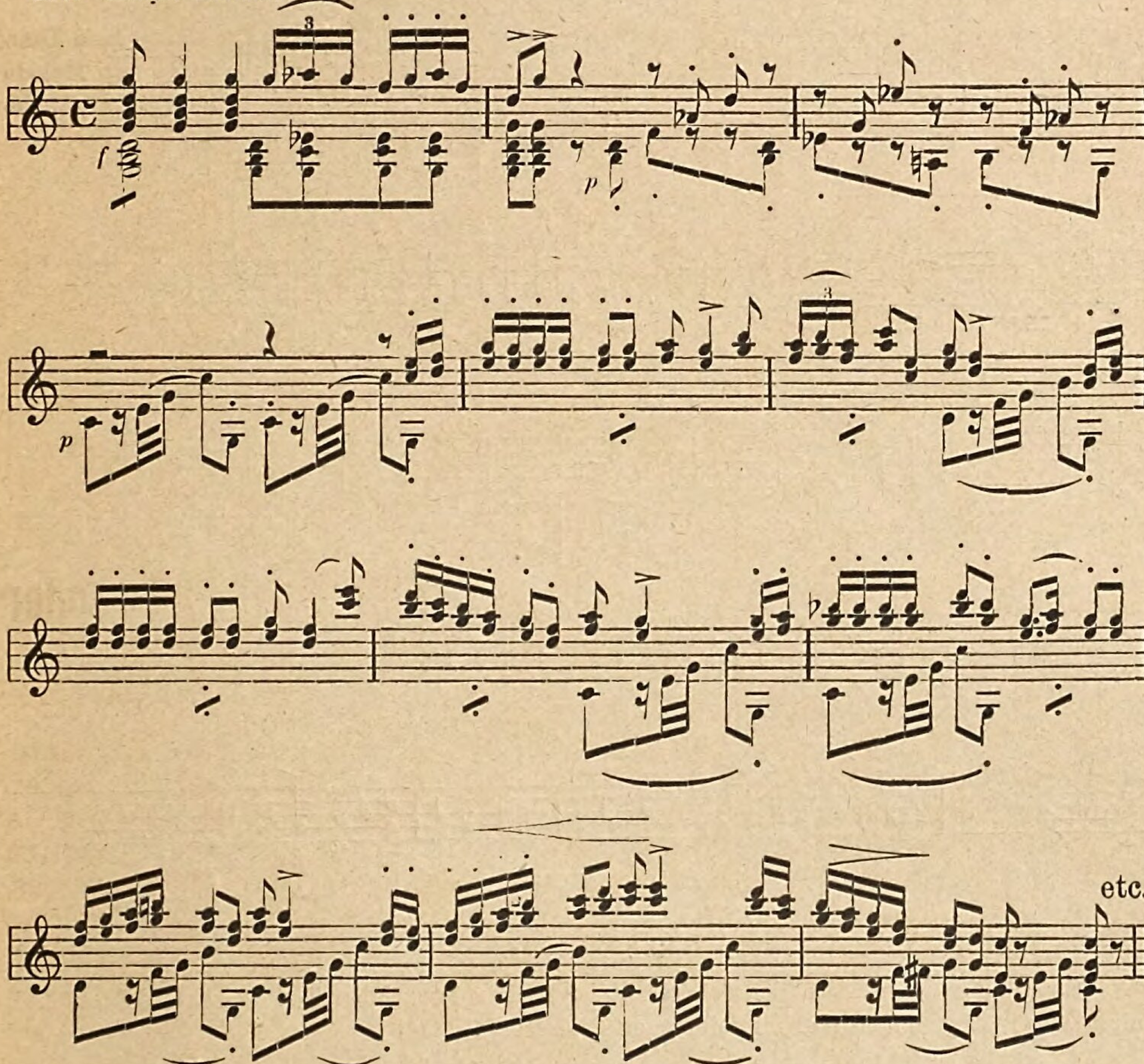
Die Sevillana ist ein andalusischer Tanz. Demselben geht ein pantominischer Tanz voraus, im welchem die Tänzerin den sich ihr nahenden Tänzer, durch das Spiel mit der über dem Kopf geschlagenen Mantille und dem in der rechten Hand haltenden Fächer, neckisch und coquett abwehrt. Endlich gibt die Spröde nach, der Tänzer breitet seinen Mantel auf dem Boden aus, auf welchen nun beide in lebhaften Rhythmen den eigentlichen Tanz ausführen, der mit der scheinbaren Ermattung und Erschöpfung der Tänzerin schliesst. Diese Tanzweise wird gewöhnlich im $^3/_8$- oder $^3/_4$-Takt notiert.

280. Sevillana.



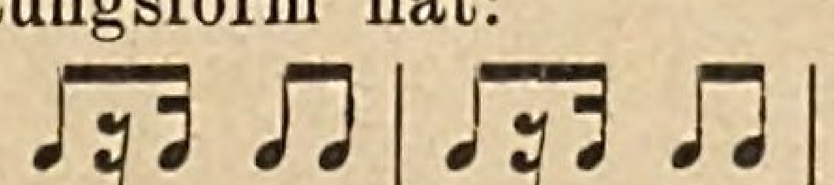
Eine sehr hübsche anmutige Sevillana im $^4/_4$-Takt hat Massenet in seiner Oper „Don César de Bazan", geschrieben:

281. *Allegro brillante.*



Die Folie d'Espagne, im $^3/_4$-Takt, besteht in 2 Teilen, je zu 8 Takten von einfach ernstem Charakter. Corelli gilt als der erste Komponist dieser Tanzart.

Die Habanera ist ein moderner, graziöser und sehr beliebter Salontanz, aus der Havanna stammend. Der Tanz besteht eigentlich nur in einem langsamen Vor- und Zurücktreten des Paares. Die Habanera wird sowohl auf den Strassen, als auch in den höchsten Salons gern getanzt, und zwar meistens in Form eines langsamen Walzers. Indessen wird diese Tanzweise auch für den Gesang vielfach verwendet, welche dann gewöhnlich im $^2/_4$-Takt gesetzt und folgende stereotype Begleitungsform hat:

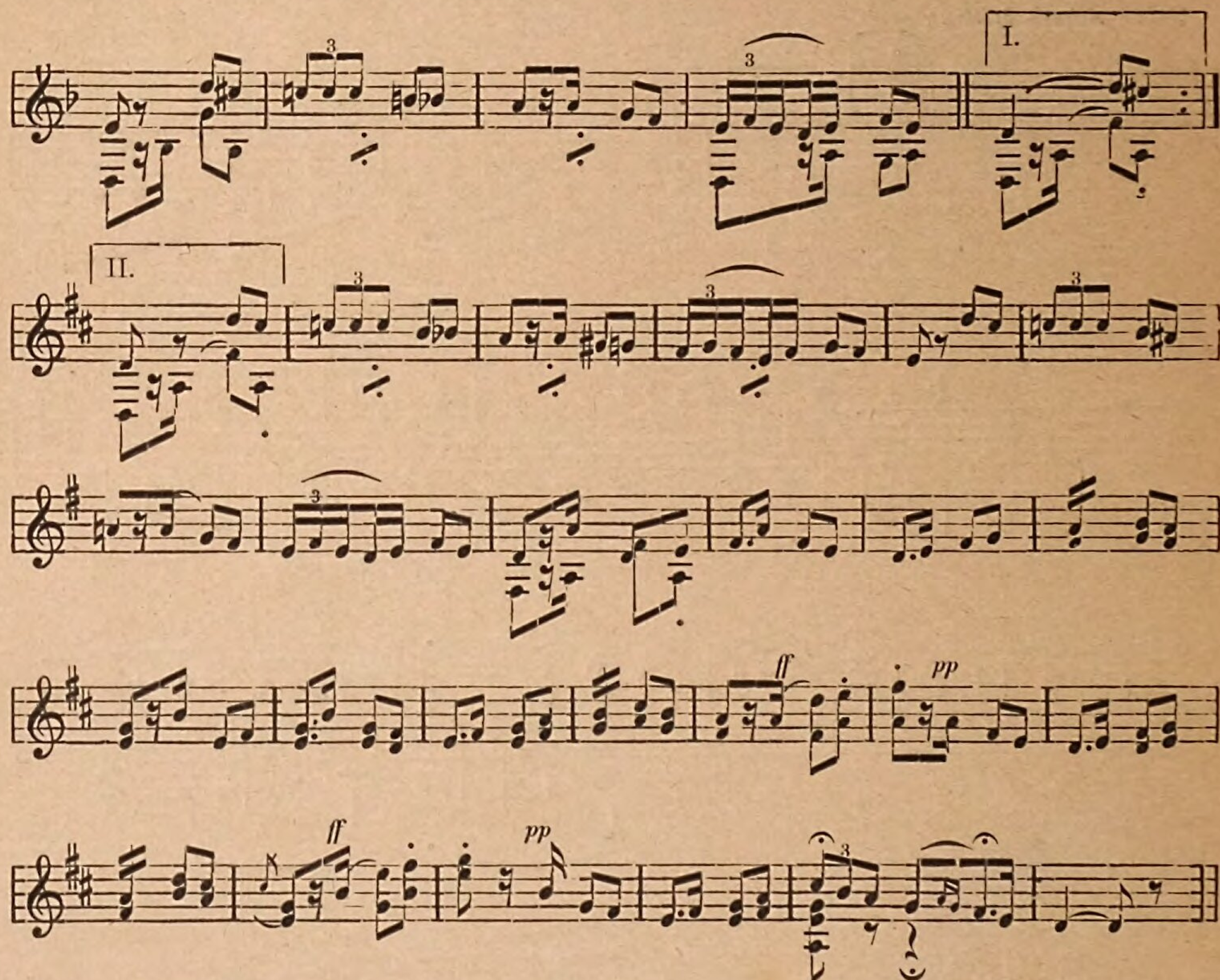


Folgende Habanera ist von dem Maestro Yradier komponiert und von G. Bizet in seine Oper „Carmen“ aufgenommen.

282. Habanera. Yradier.

Allegretto quasi Andantino.





28. Aufgabe.

Zur Übung komponiere der Schüler einige den vorstehenden Tanzweisen in Form und Inhalt en-prechende Melodien mit einfacher Begleitung.

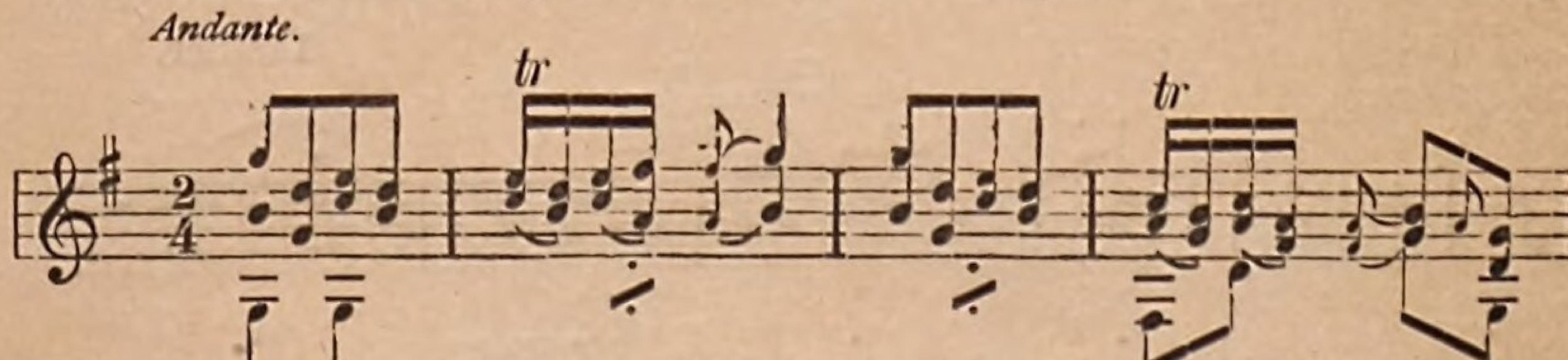
Fünfunddreissigstes Kapitel.

Die Pastorale; die Française; die Hongroise; die Anglaise; die Bourbonnaise, der Czárdás.

Die Pastorale hat viele Ähnlichkeit mit der Musette und dem Siciliano. Der Charakter dieser Tanzweise ist ländlich oder idyllisch. Die Pastorale findet man häufig in der Klavier- und Orchestermusik verwendet.

283. Pastorale a. d. Oper: „Le Devin du Village". J. J. Rousseau.

Andante.

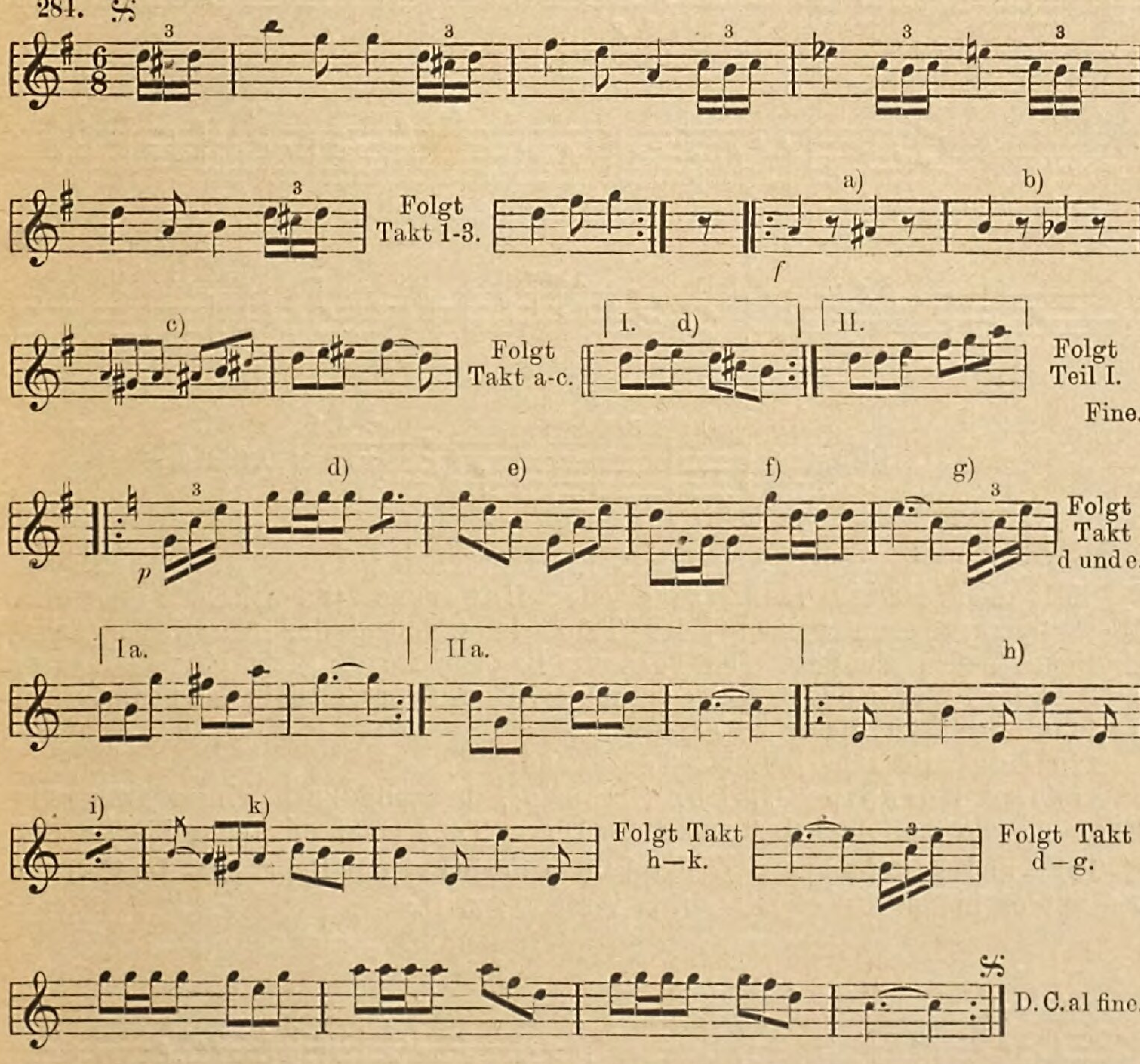


Folgt Takt 1-2.



Die Française*), ein beliebter französischer Gesellschaftstanz im lebhaften $^6/_8$-Takt mit 4 oder noch mehreren Repetitionsklausen, jede gewöhnlich von 8 Takten.

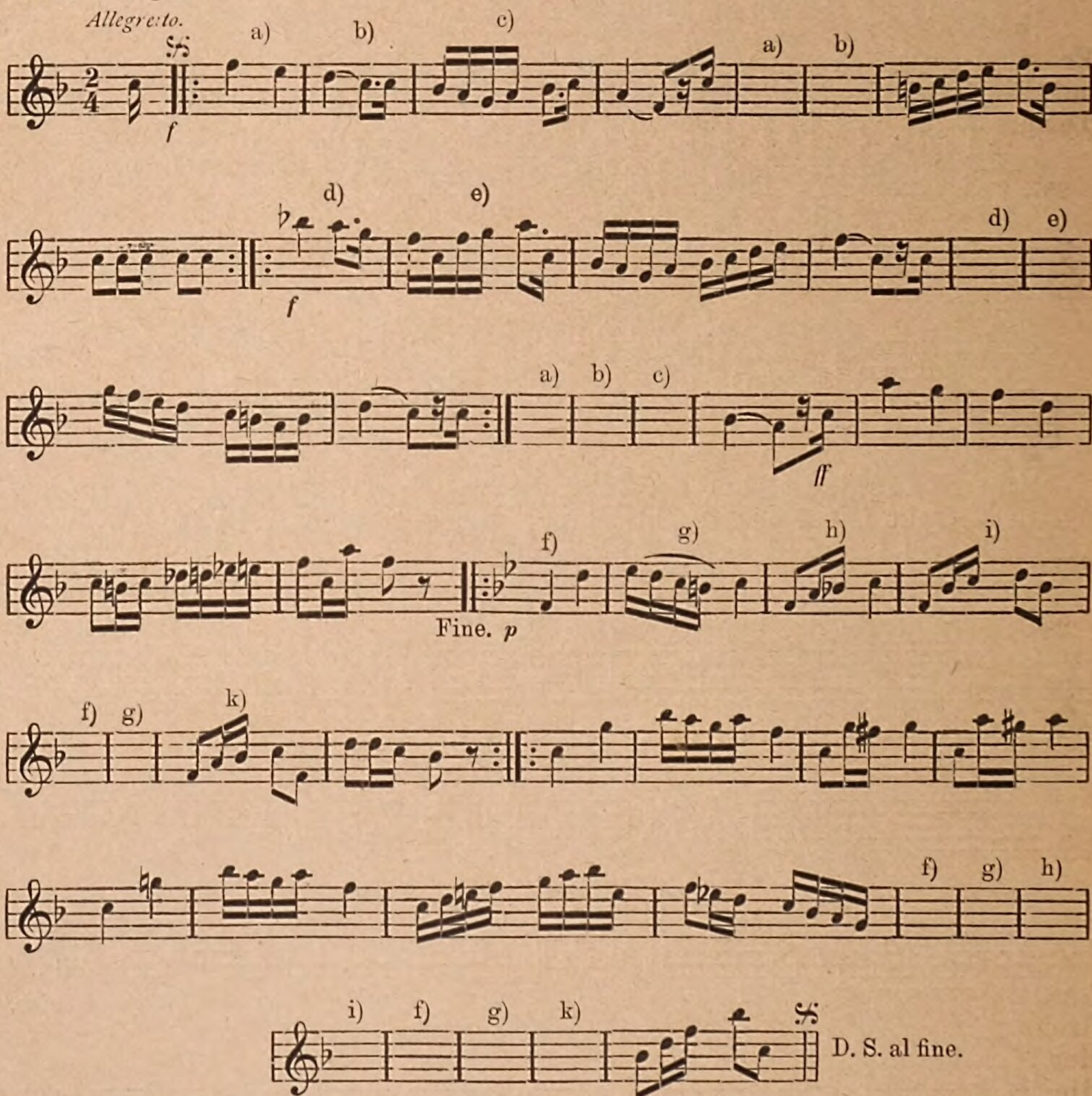
284.



*) In Deutschland nennt man die Quadrille vielfach Française.

Die Hongroise, ebenfalls ein beliebter französischer Gesellschaftstanz, wird im $^{2}/_{4}$-Takt geschrieben und hat die gleiche Bewegung wie die Polka.

285. Hongroise.

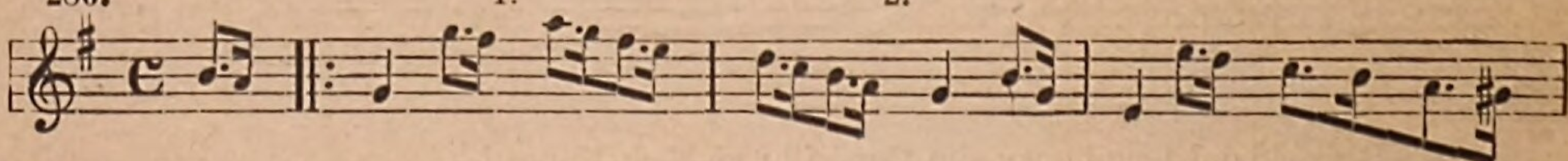


Mit dem Namen Hongroise oder Ungarese (ungarisch Verbunka Werbetanz) bezeichnet man jeden Tanz, in welchem der ungarische Tanzrhythmus nachgeahmt ist. Der bekannte Ragoczymarsch giebt gewissermassen ein Bild der Figuren und Schlüsse des ungarischen Typus, auch in den ungarischen Nationaltänzen ist dieser zu erkennen.

In England sehr beliebte Tänze sind:

a) Der Hornpipe (sprich: Hornpeip), benannt nach einem früher in England sehr beliebten Instrumente. Dieser Tanz steht entweder im $^{3}/_{2}$- oder C-Takt und besteht aus zwei 8-taktigen Perioden mit Reprisen. Im C-Takt beginnt er in der Regel mit einem Auftakt; z. B.:

286.





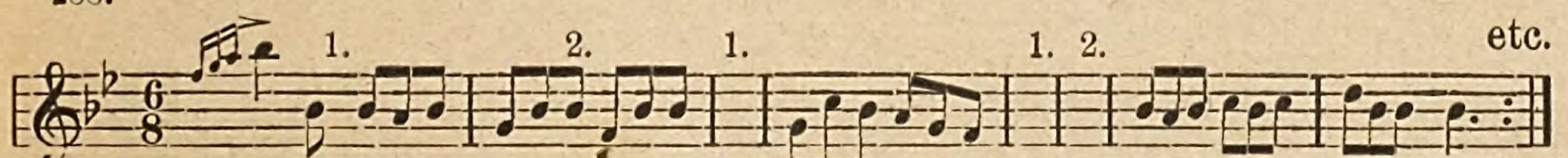
b) Die Saraband, ein dem langsamen deutschen Ländler ähnlicher Tanz. Er steht im $^3/_8$-Takt und hat den Umfang von zwei 8-taktigen Perioden mit Reprisen. Den Beschluss macht gewöhnlich eine Coda im lebhafteren Tempo; z. B.:

287.

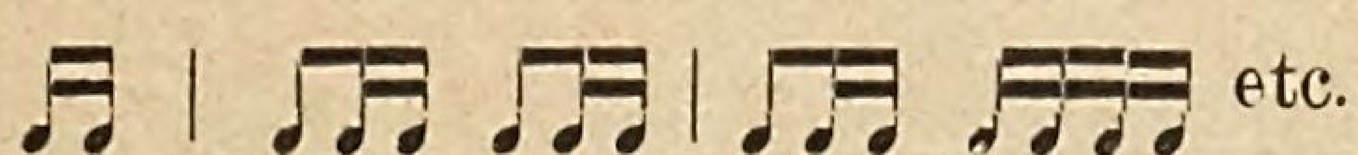


c) Der Irish Iig, ein im $^6/_8$ Takt stehender, der neapolitanischen Tarantella verwandter Tanz:

288.



d) Keel Row, ein der Polka ähnlicher Tanz im $^2/_4$-Takt mit folgenden Rhythmen:



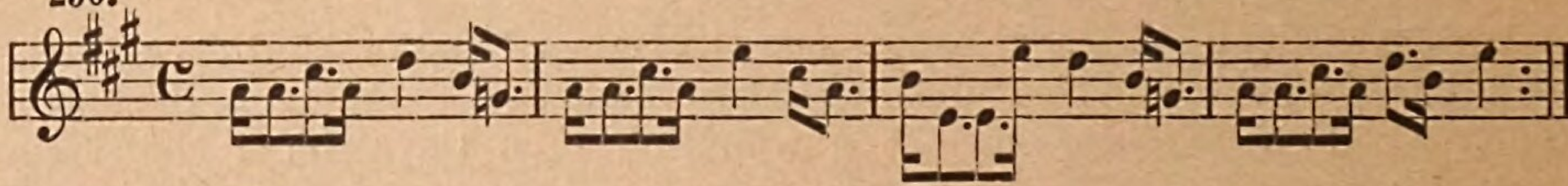
e) Der Clog Dance (Holzschuhtanz). Selbiger ist charakteristisch dadurch, dass die Tänzer sich nicht, wie bei den Rund- oder Tourentänzen, im Kreise drehen, bezw. schrittweise fortbewegen, sondern auf der Stelle bleiben und den Rhythmus nur durch Stampfen mit den Füssen, wobei sie mit den Beinen die unglaublichsten Verrenkungen machen, markieren. Je wilder die Musik und je unregelmässiger der Rhythmus derselben ist, desto besser kommt die Virtuosität des Tänzers zur Geltung; z. B.:

289. *Allegro moderato.* Herb. Bunning.

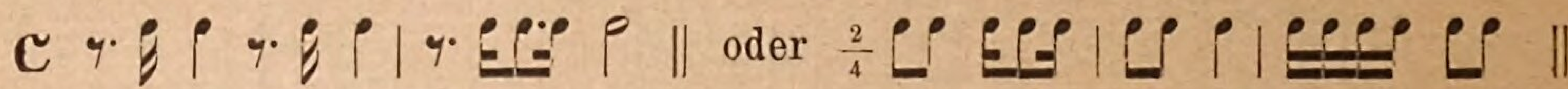


f) Der Highland Fling, ein durch seinen synkopirten Rhythmus sehr charakteristischer Tanz im C-Takt:

290.

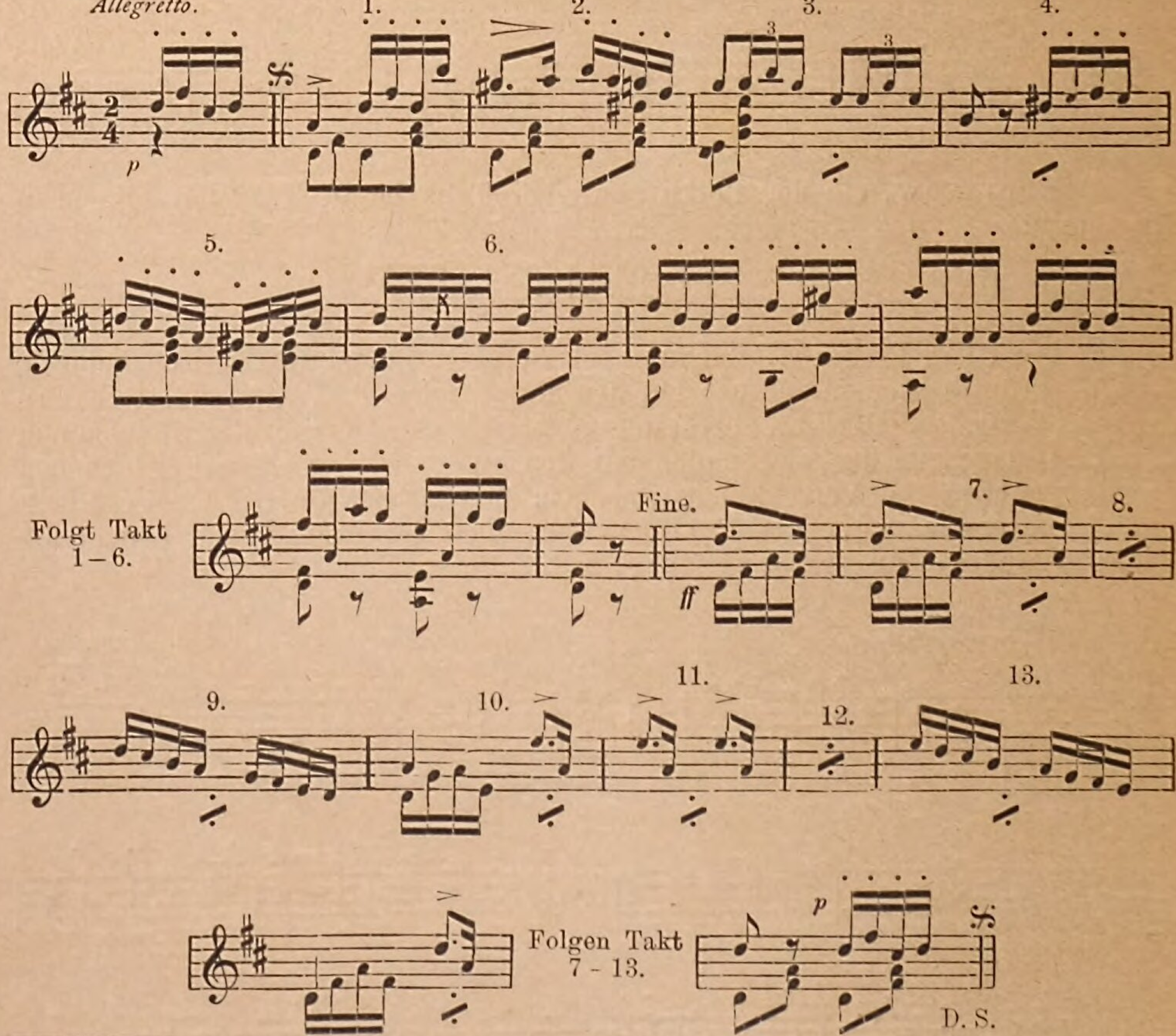


g) Der „American Sand Dance“ ist durch seinen charakteristischen Rhythmus noch erwähnenswert; er steht entweder im $^2/_4$- oder C-Takt:



Die Anglaise*) ist ein ehemals in Deutschland und Frankreich beliebter Gesellschaftstanz, der in Form einer Colonne getanzt wurde und viel Aehnlichkeit mit der Ecossaise hat. Die Musik dazu ist im $^2/_4$ oder manchmal auch im $^3/_8$ Takt, welch' beide Taktarten auch oft mit einander abwechseln. Man findet die Anglaise in der älteren Klaviermusik und in alten Ouvertüren für Orchester. Folgende Anglaise, von Auber komponiert, wollen wir als Muster für derartige Tanzweisen mitteilen.

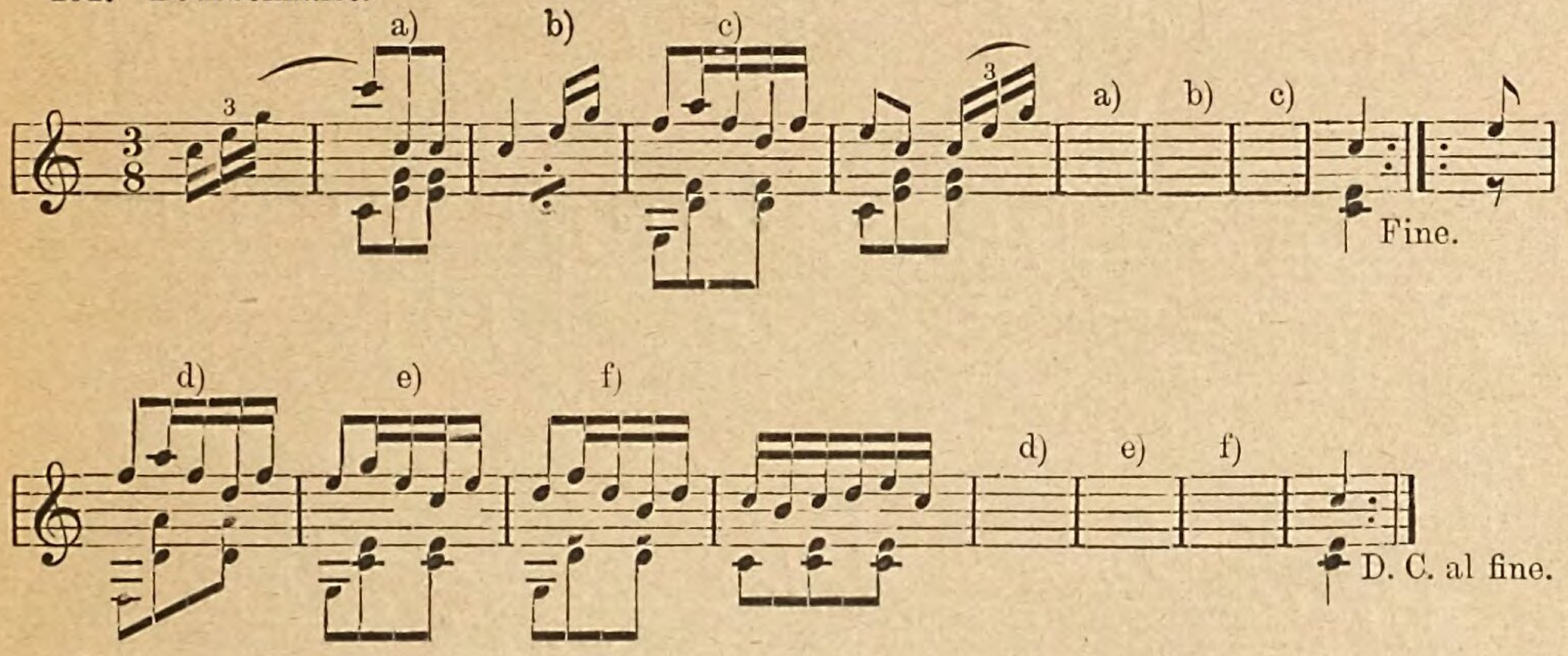
291. Anglaise. Auber.



*) Nicht zu verwechseln mit dem Lancier (Lancers), welcher in Deutschland oft Anglaise genannt wird.

Die Bourbonnaise ist ein beliebter Volkstanz aus Auvergne im $^3/_8$-Takt, von belebtem Charakter.

292. Bourbonnaise.



Den gleichen Rhythmus wie die Bourbonnaise hat der in Auvergne bei den Bergbewohnern beliebte Tanz La Montagnarde.

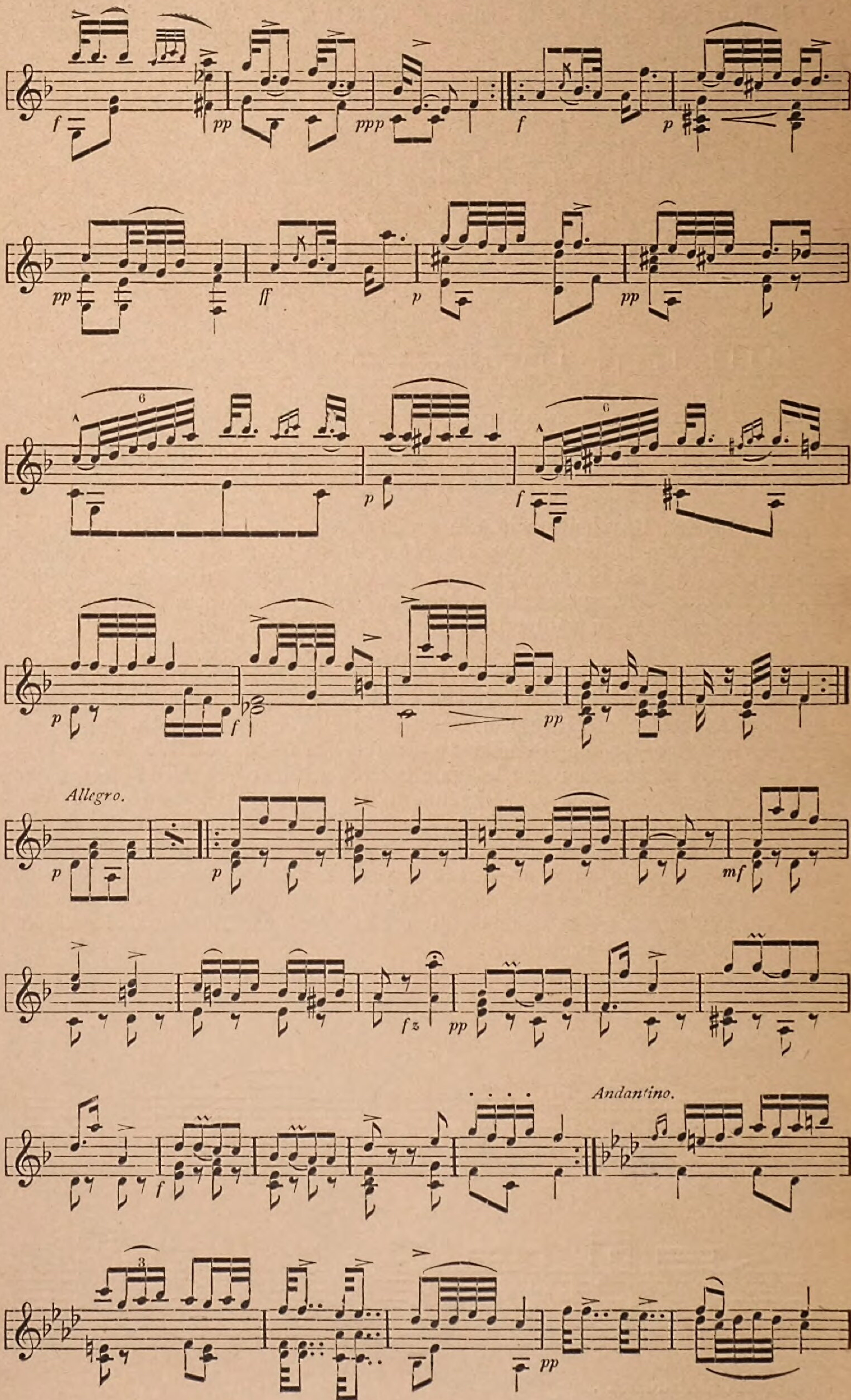
Der Czárdás*) ist ein Lieblingstanz der Ungarn. Er wird ziemlich regellos getanzt; Tänzer und Tänzerin tanzen Anfangs im ruhigen Tempo, dann schneller und zum Schlusse hin in wilder Leidenschaft, aber stets graziös und mit edlem Anstande.

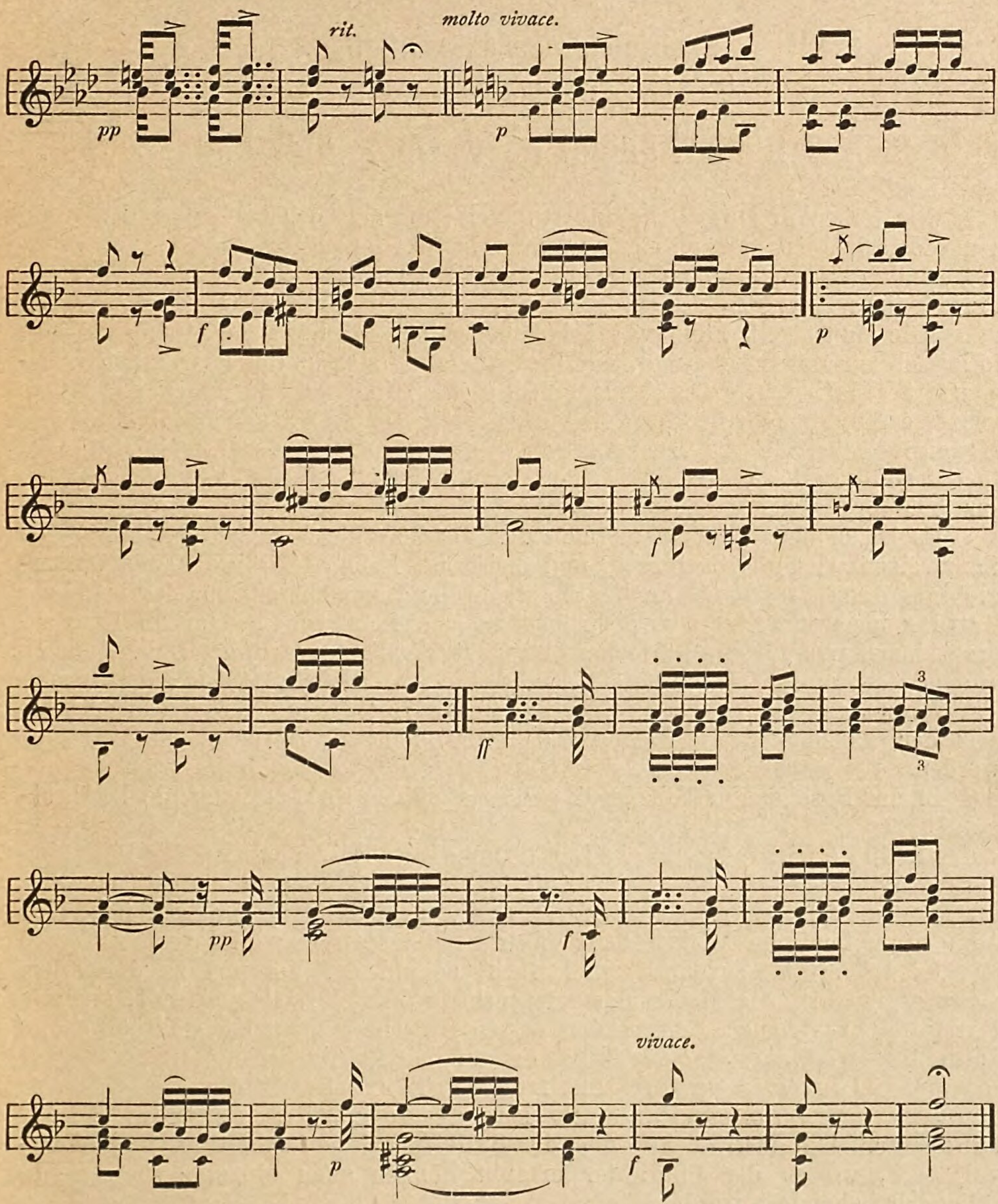
Er wird teils im $^2/_4$, teils im $^4/_4$-Takt geschrieben und besteht gewöhnlich aus zwei Hauptteilen, einem langsamen und einem schnellen Satz. Der langsame Satz, in ungarischer Liedform, hat gewöhnlich keine Reprisen, wohl aber der schnelle Satz, der aus 8- oder 16-taktigen Klausen besteht. Die Musik ist meist wilder, stürmischer und leidenschaftlicher Natur und wird sowohl ganz in der Durtonart, als auch abwechselnd in Dur und Moll geschrieben. Von Zigeunern ausgeführt, die keine Note kennen, aber aus ihren Geigen durchdringende Töne hervorlocken, ist der Tanz von eigenartiger berauschender Wirkung. Wenn sich auch in den ungarischen Tänzen gewisse melodische Wendungen, das Markieren schlechter Taktteile und besonders die Schlusstakte sehr ähneln, so giebt dennoch die oft ungebundene Melodie Gelegenheit, pikante Harmonien unterzulegen.

293. Elisabeth-Czardas. Jos. Gungl.



*) Sprich „tschardasch“.


Allegro.
Andantino.



29. Aufgabe.

Fortsetzung in Melodienbildung der vorgenannten Tanzformen, mit leichter Begleitung. Dabei studiere der Schüler Schuberts „Divertissement à l'Hongroise", Brahms' „Ungarische Tänze" und Liszts „Ungarische Rhapsodien", welche genügende Unterlagen zur Einführung in die Eigenart der ungarischen Tonstücke bieten.

Sechsunddreissigstes Kapitel.

Allgemeine Bemerkungen über Tanz- und Ballettmusik.

Wir haben nun die bekanntesten und populärsten Tanzformen alter und neuer Zeit kennen gelernt und wissen, dass sämtliche Tanzmelodien eine wohlabgerundete Form besitzen und sich in einem ebenmässigen gut gegliederten Periodenbau bewegen.

Die Tanzmusik kann von jedem beliebigen Streich- oder Blasinstrument solistisch ausgeführt werden, am besten eignet sich dafür aber das Streichquartett (Violine, Bratsche, Violoncello und Kontrabass), da es im stande ist, dem Rhythmus eine Feinheit und Bestimmtheit, sowie der Melodie eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu geben, die im gleichen Grade keinem andern Instrumente gelingen könnte. Auch das Pianoforte eignet sich vortrefflich zur Ausführung der Tanzmusik.

Es ist in neuerer Zeit vielfach der Versuch gemacht worden, die alten Tanzweisen wieder einzuführen, und meist mit Erfolg. Selbige bieten ein ergiebiges dankbares Feld für die Phantasie der Komponisten, und ist in dieser Gattung noch viel Neues und Schönes zu schreiben, welches für die Konzertprogramme, wie für die Ballettmusik von grossem Nutzen wäre. Dabei können die im Kontrapunkt bewanderten Kunstjünger die Hauptsätze der erweiterten Tanzformen auch mit thematischer Arbeit ausschmücken. Nur darf der Hauptreiz der Tanzmusik, die Melodie, dadurch nicht unterdrückt oder erstickt werden.

In das Bereich der Tanzmusik gehört auch das Ballett oder die Ballettmusik.

Ein Ballett ist die szenische Darstellung irgend einer bestimmten Handlung durch Pantomime und Tanz mit begleitender Musik. Sowohl das Dramatische, als das Komische eignet sich zum Vorwurf eines Balletts. Ersteres ist durch seine ergreifenderen Motive mehr dafür geeignet als das letztere.

Es ist erklärlich, dass ein Ballett, sobald der Vorwurf zu demselben richtig gewählt, die Musik dementsprechend künstlerisch gestaltet, und die Darstellung — namentlich in den ersten Rollen — deutlich und mit Geist ausgeführt wird, von grosser Wirkung auf das Publikum ist.

Wie es in einer Oper Arien, Duette, Terzette, Chöre etc. giebt, so hat man in dem Ballett Pas seul, Pas de deux, Pas de trois, Chortänze etc. Die Instrumentierung der Ballettmusik muss brillant und effektvoll sein, wo es der Charakter erlaubt können auch einzelne Instrumente solistisch behandelt werden.

Selbstverständlich erfordern die verschiedenen Tänze einen scharf ausgeprägten Rhythmus, sowie feine, prickelnde Melodien.

Die Ballettmusik dient nicht allein zur Unterstützung der rythmischen Bewegung, sondern sie muss ebenfalls die szenische Darstellung illustrieren und ihr, so zu sagen, Sprache verleihen. Daher spielt bei ihr die sogenannte Tonmalerei eine hervorragende Rolle und bietet sich dem Komponisten ein grosses Feld zu charakteristischen Instrumentalsätzen mannigfaltiger Art.

Aber nicht allein spezielle Tanzweisen kommen im Ballett zur Anwendung, sondern der Komponist kann auch die Formen der Sonate, der Symphonie, der Phantasie etc., in langsamen oder schnellen Tempi verwenden. Natürlich müssen diese Sätze die musikalische Schilderung der Gefühlsmomente, wie der Gang der Handlung sie verlangt, zum Ausdruck bringen.

In den Opern dient das Ballett meistens nur als „Divertissement“. Die darin auftretenden Personen erscheinen nicht um einen für sich bestehenden

oder mit dem Inhalt der Dichtung überhaupt zusammenhängenden Akt darzustellen, sondern lediglich um die Zuschauer durch Tanz zu unterhalten.

Manchmal wird jedoch der Tanz und die Pantomime in der Oper zum Ausdruck gewisser seelischer Empfindungen benutzt, wie z. B. in Auber's „Stumme von Portici", wo die Rolle der Stummen auf eine meisterliche Weise durchwegs von der Musik unterstützt und versinnlicht wird. Ebenso verhält es sich mit dem berühmten Finale des 3. Akts in Meyerbeer's „Robert der Teufel", wo auf die erschütternde Beschwörungsszene auf dem Kirchhofe eine wilde Bacchanale, von dem Ballettchor ausgeführt, folgt:

294. *Allegro vivace.*



Nach dem darauf folgenden Recitativ Roberts übernimmt das Ballett die weitere Fortsetzung der szenischen Handlung mit dem I. Air de ballet: Séduction par l'ivresse.

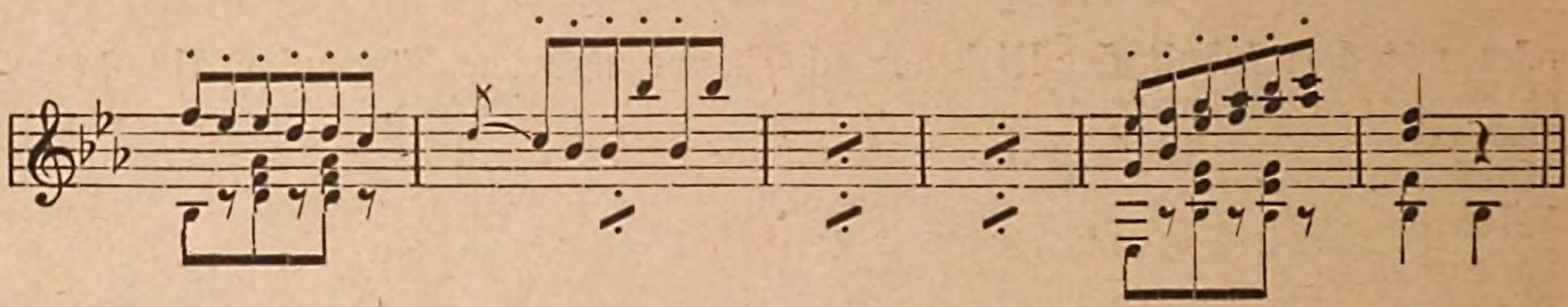
295. *Allegro brillante.*



II. Air de ballet: Séduction par le Jeu.

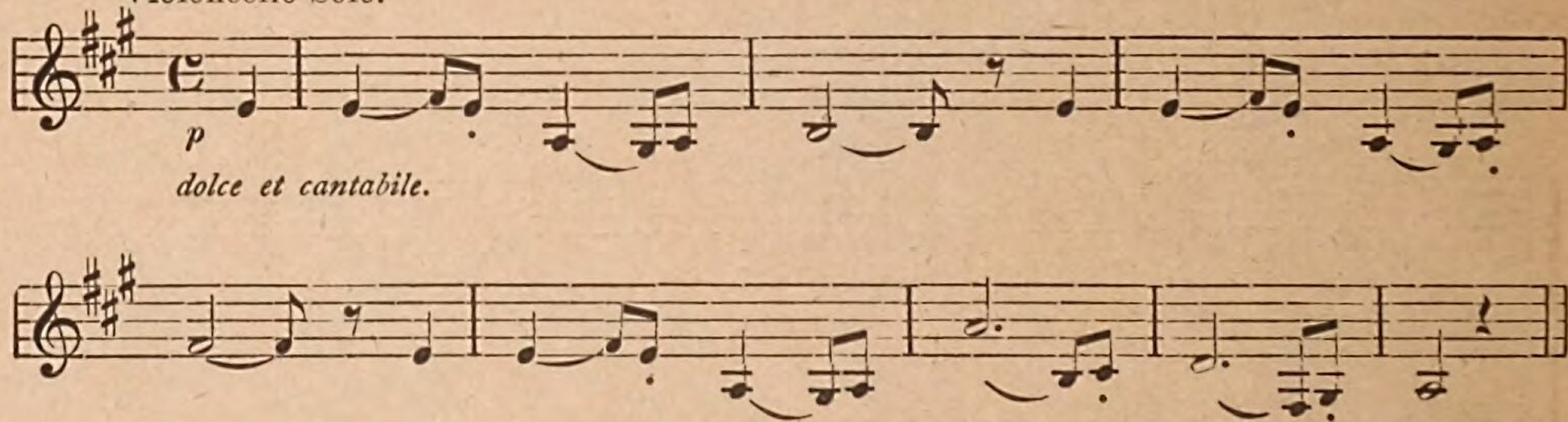
296. *Allegretto moderato.*





III. Air de ballet: Séduction par l'amour.

297. *Andantino cantabile.*
Violoncello-Solo.



Nachdem Robert, durch die zauberischen Reize der Helena bestrickt, in den Besitz des gewünschten Talismans gelangt ist, endigt der Akt mit der oben genannten B a c c h a n a l e, welche, durch den Gesangschor unterstützt, den Effekt dieses ausgelassenen Tanzes noch bedeutend erhöht.

Die Darstellung der Ballszene in dem I. Finale des herrlichen „D o n J u a n" ist ebenfalls von grosser Wirkung.

„Um alle Gäste zu vergnügen sind verschiedene Tänze für diese gemischte Gesellschaft arrangiert; zugleich findet Don Giovanni dadurch Gelegenheit, die Personen zu verteilen und sich denen zu entziehen, von denen er nicht belästigt sein will. Seine vornehmen Gäste treten zur Menuett an, er selbst tanzt mit Zerline den Kontretanz. Masetto wird von Leporello in den Wirbel des Walzers hineingezogen; so ist diese auch räumlich scharf hervortretende Dreiteilung die Voraussetzung der sich entwickelnden Handlung. Die musikalische Darstellung der Situation in den drei verschiedenen Tänzen wird dadurch zur Hauptsache, die Handlung schreitet rasch vorwärts, keine der Personen ist in der Lage, ihre Stimmung ausführlich auszudrücken, einzelne Ausrufe deuten alles an, die Kontinuität des Ganzen ruht im Tanze.

Natürlich tritt ein Tanz nach dem andern ein. Zuerst beginnt die bereits bekannte Menuett. Bei der Wiederholung des zweiten Teils bereitet sich das zweite Orchester durch Stimmen vor, die leeren Saiten werden in Quinten angestrichen, p i z z i c a t o angegriffen, ein kleines Trillerchen versucht, einmal über alle Saiten gerissen, das Violoncell stimmt in ähnlicher Weise ein — das alles passt natürlich in die Menuett, die ruhig fortgeht. Endlich wird ein munterer Kontretanz*) $^2/_4$ angefangen, in Melodie und Rhythmus so verschieden von der Menuett, als nur möglich, obgleich er, wie sich von selbst versteht, auf denselben Grundbass gebaut ist. Beim zweiten Teil der Menuett tritt das dritte Orchester stimmend, wie vorher das zweite, hinzu und fällt dann mit einem frischen lustigen Walzer ein." (Otto Jahn, W. A. Mozart.)

Von packender Wirkung ist auch die prächtige, üppige B a c c h a n a l e mit welcher Wagner die erste Szene im 1. Akt des T a n n h ä u s e r eröffnet.

*) Der Kontretanz, ursprünglich ein englischer (C o u n t r y d a n c e) ländlicher Tanz, seit 1710 bekannt, aus dem später die jetzige K o n t r e t a n z - Q u a d r i l l e entsprungen ist. Mozart und auch Beethoven haben auch Kontretänze für Orchester geschrieben.

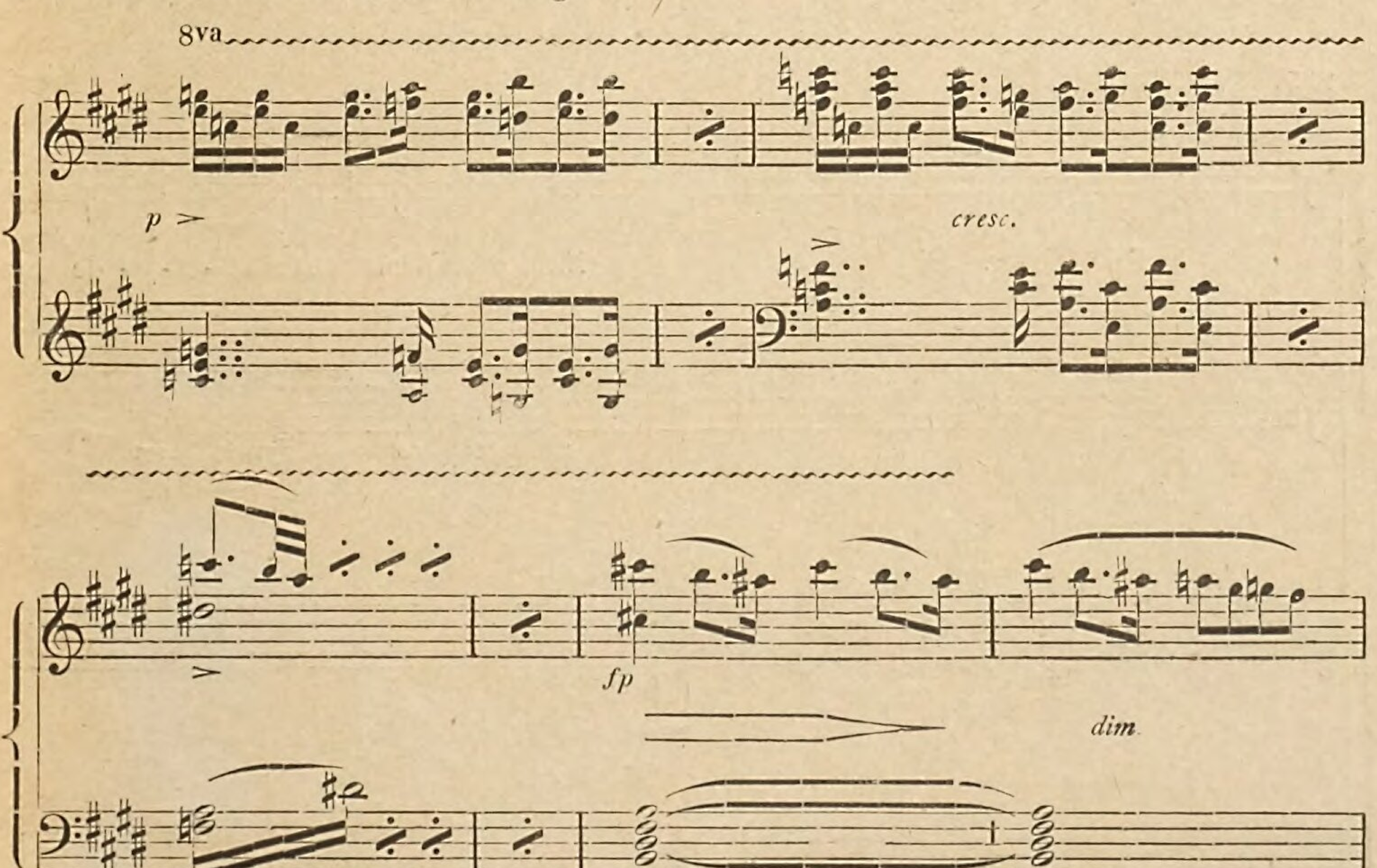
Wagner selbst sagt darüber: „Dass es sich hier nicht um einen Tanz, wie er in unsern Opern und Balletten üblich ist, handelt, brauche ich wohl nicht erst zu bedeuten: Der Ballettmeister, dem man die Zumutung stellte, zu dieser Musik eine solche Tanzszene zu arrangieren, würde uns bald eines anderen belehren, und die Musik für durchaus untauglich erklären. Was ich dagegen im Sinne habe, ist ein Zusammenfassen alles dessen, was irgend Tanz- und Pantomimenkunst zu leisten vermag: ein verführerisch wildes und hinreissendes Chaos von Gruppierungen und Bewegungen, vom weichsten Behagen, Schmachten und Sehnen, bis zum trunkensten Ungestüm jauchzender Ausgelassenheit.“

Die Musik, die R. Wagner zu dieser Bacchanale geschrieben hat, ist so recht dem dämonischen Charakter dieses Tanzes angemessen. Schon der Eingang, welcher wie ein heissiedendes Wasser brödelt:

298. *Allegro.*



sowie die verführerischen Klänge:







versinnlichen in frappanter Weise die aufgeregte erhitzte Leidenschaft, welcher sich der Gemüter der Nymphen, Bacchantinnen, Satyren, Frunen etc. bemächtigt hat und sie alle in den Strudel dieses chaotischen Tanzes hineinreisst.

Von der schönsten Wirkung ist dann der den Tanz unterbrechende Gesang der Sirenen, welcher aus der Ferne her tönt:

299.





Zum Schluss fügen wir noch die Bemerkung bei, dass ein Ballett durch eine besondere Einleitung oder ein Vorspiel, oder auch durch eine besondere Ouvertüre, die zum Sujet des Balletts passt, eröffnet werden kann. Einzelne Tänze können im Ballett noch eine besondere Introduktion haben und mit einer brillanten Coda abgeschlossen werden. Auch Entr'akts oder Intermezzi sind zulässig, wie wir sie in Delibes' Balletts finden, auf welche wir den Kunstjünger aufmerksam machen.

Siebenunddreissigstes Kapitel.

Märsche.

Es giebt verschiedene Arten Märsche: Militärmarsch, Fest-Marsch, (Hochzeits-, Krönungs- Triumphmarsch etc.), Religiöser Marsch, Trauermarsch u. a. m.

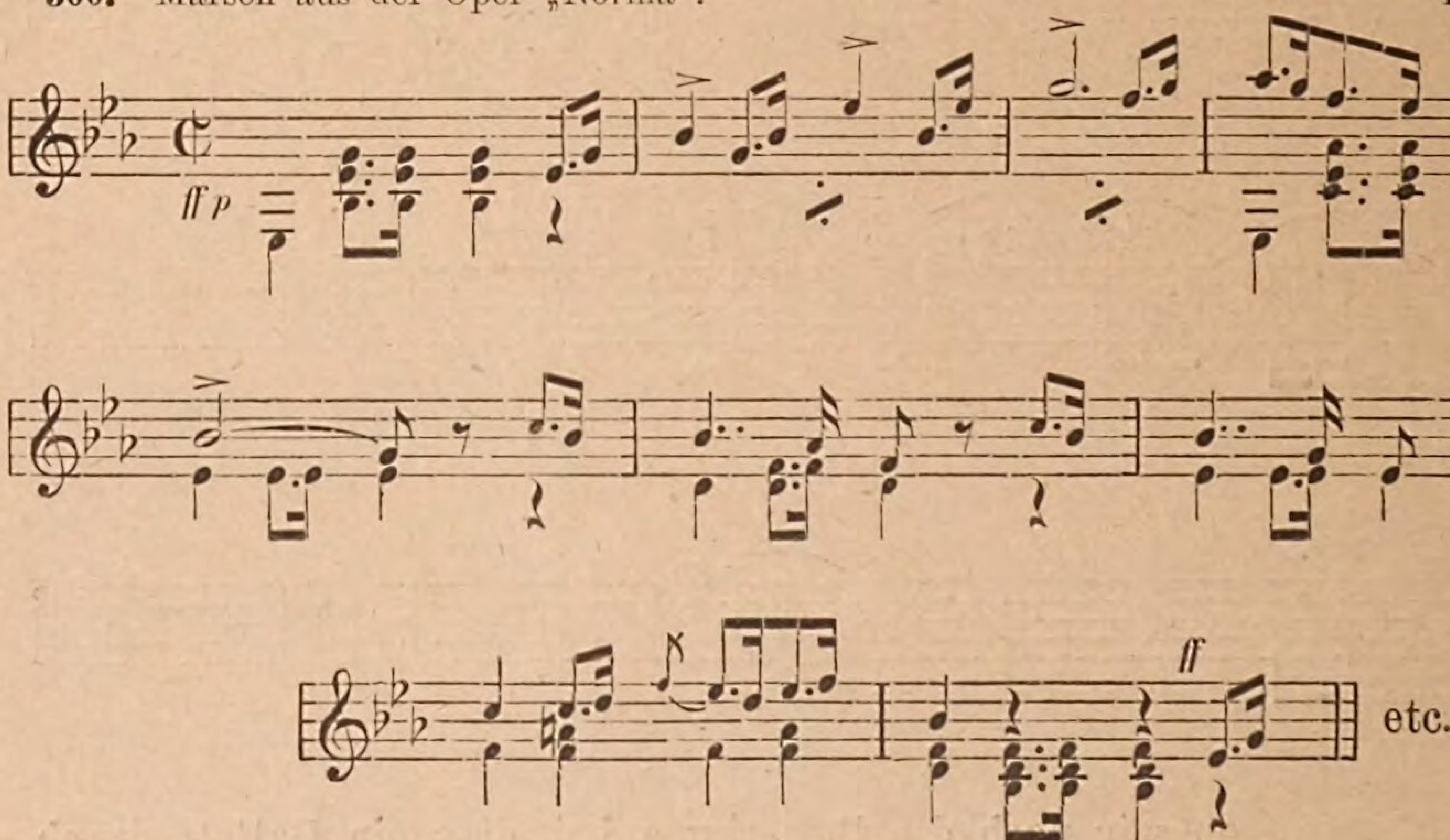
Die Militärmärsche sind entweder Parademärsche (Pas ordinaire, die eigentlichen schlichten Märsche mit mässiger, dem normalen Puls und der normalen Gangweise entsprechenden Bewegung), Geschwindmärsche (Pas redoublés) oder Sturmmärsche (Pas de charge, Laufschritt).

Der Parademarsch oder Langsame Marsch im C-Takt hat entweder die Allegro- oder die Liedform, in gleichförmigen Rhythmen. Er besteht aus 2 Teilen von 8- oder 16-taktigen Perioden, mit Reprisen, und Trio von gewöhnlich ebenfalls 2 Teilen, letzteres in der Tonart der Unter- oder Ober-Dominante. Die meist gebräuchliche Begleitungsfigur ist folgende:



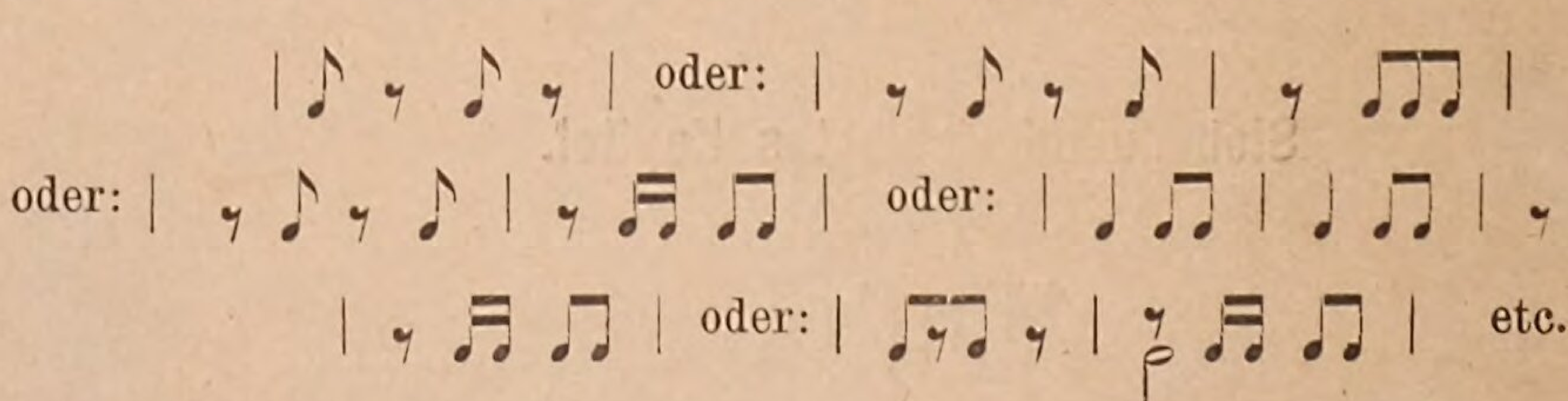
Der Hauptreiz aller Märsche liegt in einem fest ausgeprägten Rhythmus vereint mit einer frischen gesangreichen Melodie. Es dürfen nicht in allen Stimmen gleichzeitig lange Noten oder Passagen gebracht werden, weil dadurch das Grundmass der Bewegung zu schwerfällig würde. Punktierte Noten sind dem Marschrhythmus charakteristisch, weil sie demselben mehr Lebendigkeit verleihen; sie werden darum häufig verwendet.

300. Marsch aus der Oper „Norma“. Bellini.



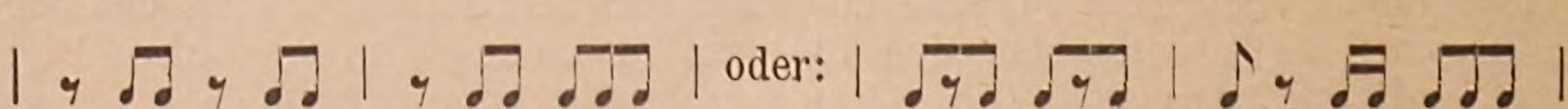
Bei der heutigen Militärmusik findet der Parade- oder langsame Marsch nur selten Anwendung. In Frankreich, Belgien, Holland und in der Schweiz wird dieser Marsch für Prozessionen verwendet; desgleichen liefert diese Marschform dankbare Vortragsstücke für Orchester-Konzerte.

Der Geschwindmarsch (Pas redoublé) unterscheidet sich von dem langsamen Marsch hauptsächlich, wie ja schon der Name andeutet, durch das geschwindere Tempo. Die Hauptbegleitungsfiguren sind folgende:



im $^2/_4$- oder $^2/_2$- (Allabreve)-Takt.

Bei den Geschwindmärschen im $^6/_8$-Takt sind die Begleitungsfiguren in ihrer Form anders, entweder:



Manchmal wird auch $^2/_4$ mit $^6/_8$-Takt gemischt, oder einzelne Teile haben Triolen:  sowohl in der Begleitung wie in der Melodie.

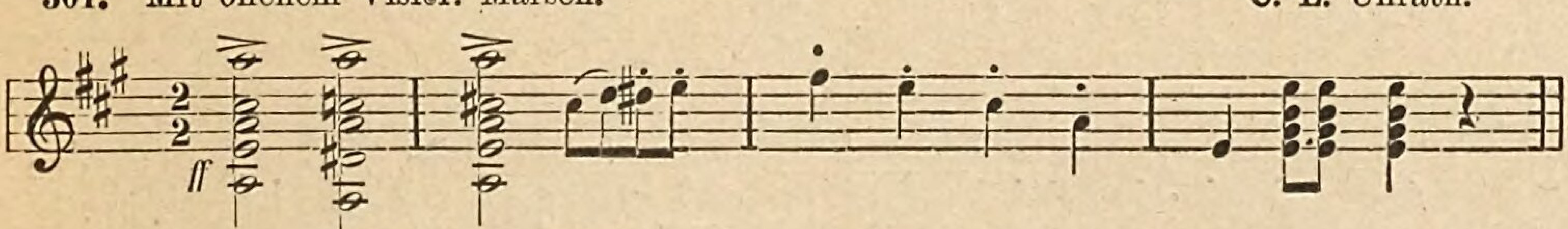
Der Bass geht gewöhnlich in halben Taktschlägen, welche in der Regel von der grossen Trommel unterstützt werden.

Der Geschwindmarsch besteht, wie der Parademarsch, aus 2 oder 3 Teilen mit Reprisen von 8- oder 16-taktigen Perioden. Ebenso auch das Trio, welches gewöhnlich mit dem Hauptteil in gleichem Tempo und gleicher Taktart, aber in einer anderen Tonart, meist in einer der Unterdominantseite, geht, und mehr eine gesangsmässige Führung, d. h. gerundetere und weiter ausholende melodische Linie bringt.

Vor dem Anfange der 1. Reprise des Hauptteiles kann eine kleine Einleitung von 2, 4 bis 8 Takten, die aber ebenfalls das Marschtempo haben muss, angebracht werden. Schmetternde Trompetensoli sind dabei stets von guter Wirkung. Ebenso kann das Trio durch einige Takte eingeleitet werden.

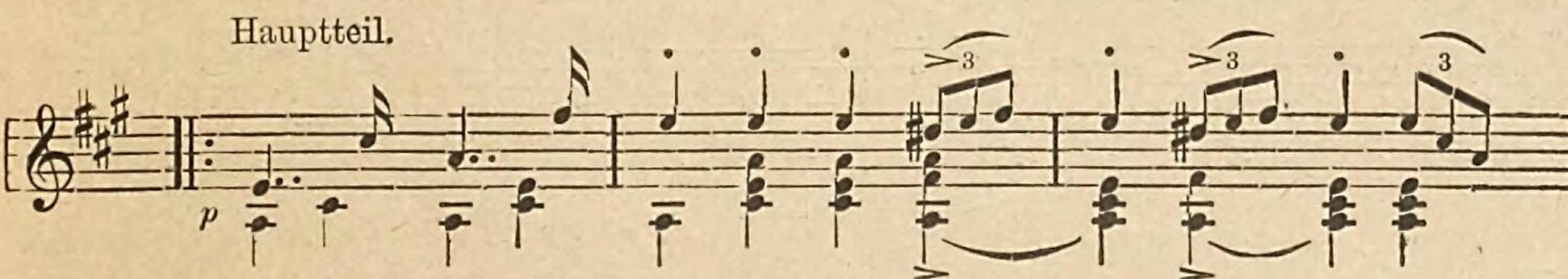
Der Komponist beachte, dass jede Reprise aus 8-, 12- oder 16-taktigen (also in 4-teilbaren) Perioden zusammengestellt werden muss, wie bei der Tanzweise, dass demnach 17-, oder 19- etc. taktige Perioden für den Marsch unzulässig sind.

301. Mit offenem Visier. Marsch. C. L. Unrath.



Einleitende Periode von 4 Takten.

Hauptteil.



16-takt. Periode.



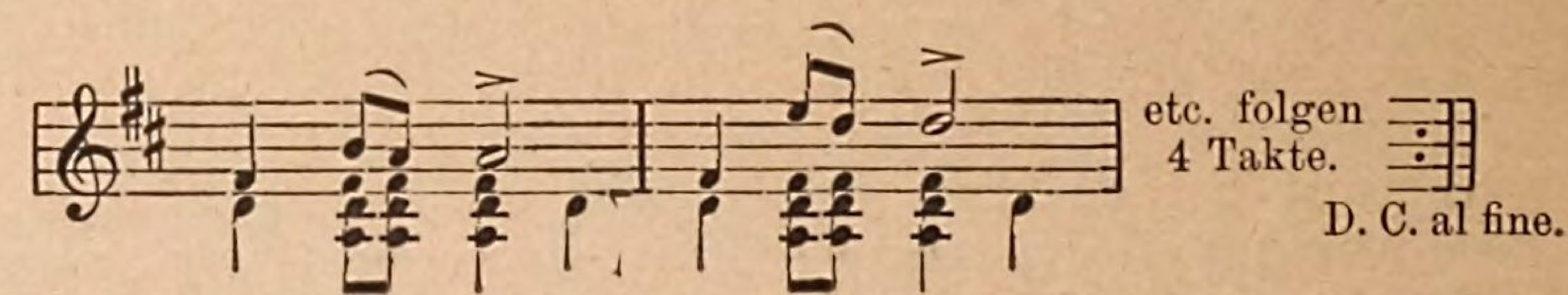
II. Teil. 16-takt. Periode.



Trio. I. Teil. 16-takt. Periode.

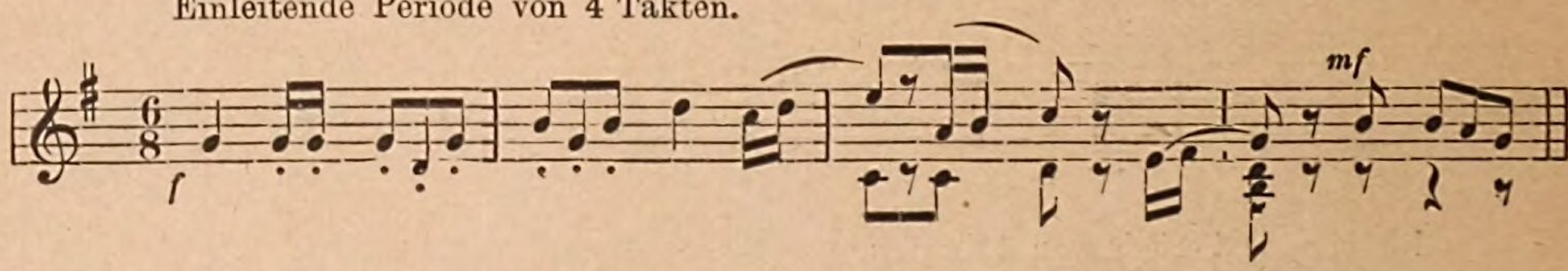




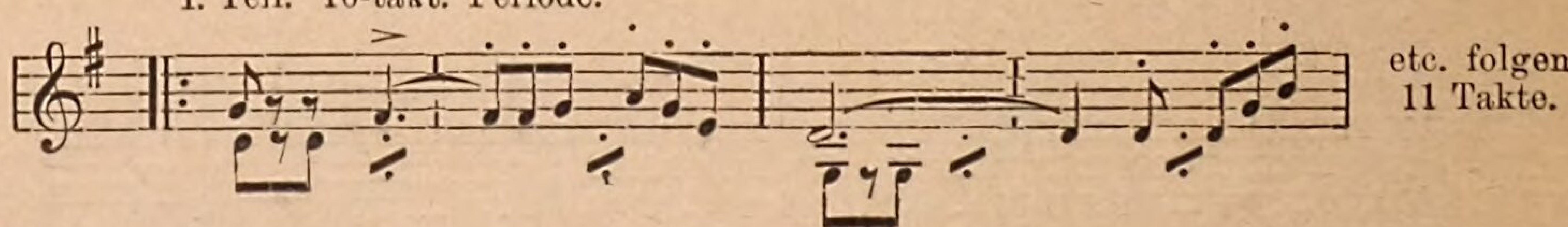


302. Mit frischem Mut. Marsch. Latann.

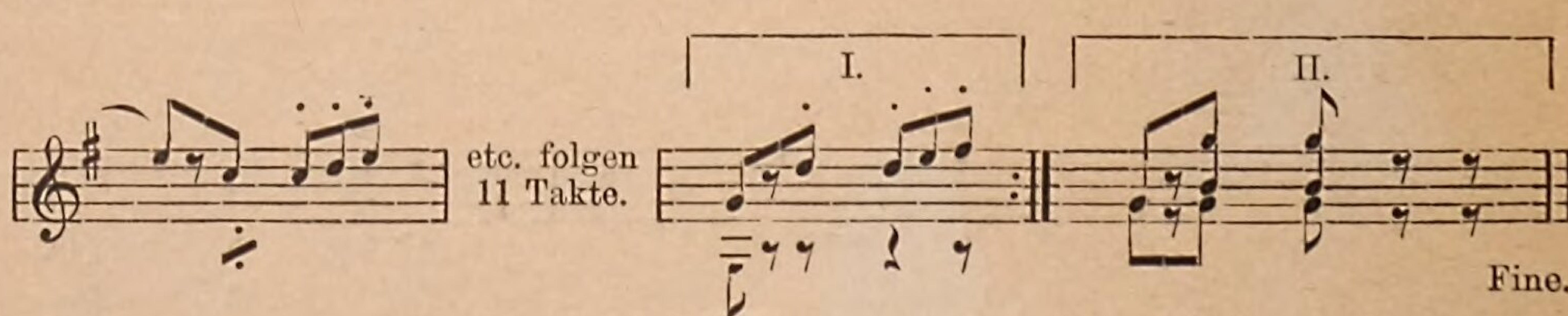
Hauptsatz.
Einleitende Periode von 4 Takten.



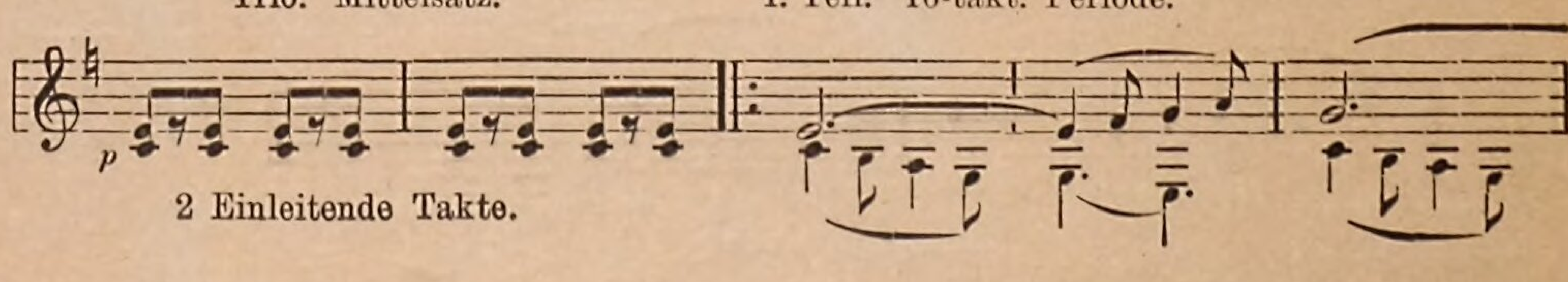
I. Teil. 16-takt. Periode.





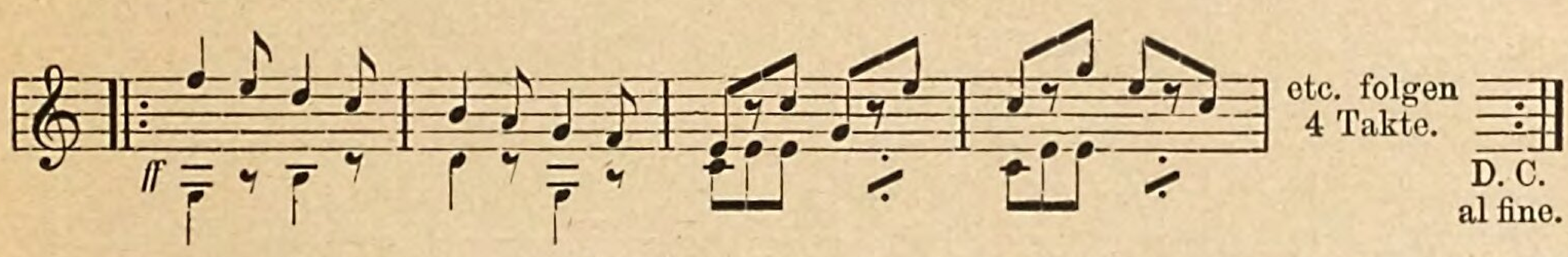


Trio. Mittelsatz. I. Teil. 16-takt. Periode.



2 Einleitende Takte.





Wie bei dem langsamen Marsch, so können auch hier die Bässe als melodieführende Stimmen mit grosser Wirkung benutzt werden, wie z. Beispiel:

303.



Il canto di Basso ben marcato.

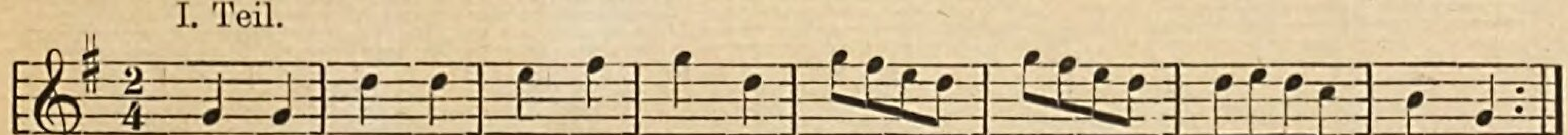


Der Sturmmarsch (Pas de charge) findet seine spezielle Verwendung fast nur beim Militär für Kriegsmanöver.

In Preussen wird ausser dem nachfolgenden Sturmmarsch (aus 1846 stammend) auch der Ambos-Galopp von Parlow zu gleichem Zwecke benutzt.

304. Sturm-Marsch (Preussisch). 1846.

I. Teil.



8-takt. Periode.

II. Teil.



8-takt. Periode.

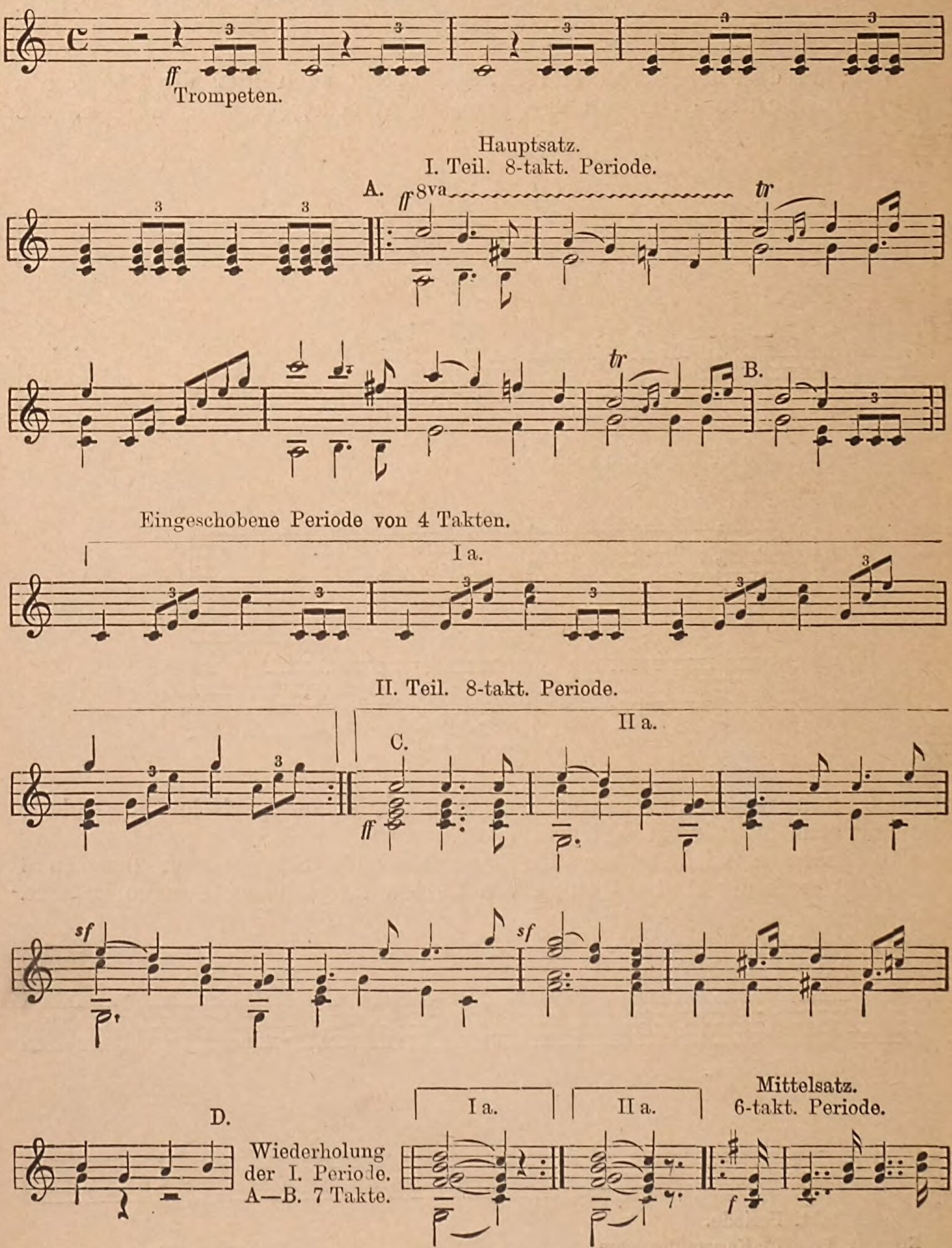
Selbstverständlich findet der langsame- und Geschwindmarsch, sowie alle nachstehenden Märsche sowohl im Ballett, wie in der Oper Verwendung.

Ueber den Umfang der grösseren Märsche giebt es bestimmte Vorschriften nicht; je nach der Natur des Themas, dem Zweck, sowie nach dem Phantasiereichtum des Komponisten kann der Marsch von den Dimensionen der kleineren Form bis zu denen der grösseren, ausgedehnten und erweiterten anwachsen.

So hat z. B. Mendelssohn dem bekannten „Hochzeitsmarsch", in der Musik zum „Sommernachtstraum" folgende Ausdehnung gegeben:

305. *Allegro vivace.*

Einleitende Periode von 5 Takten.

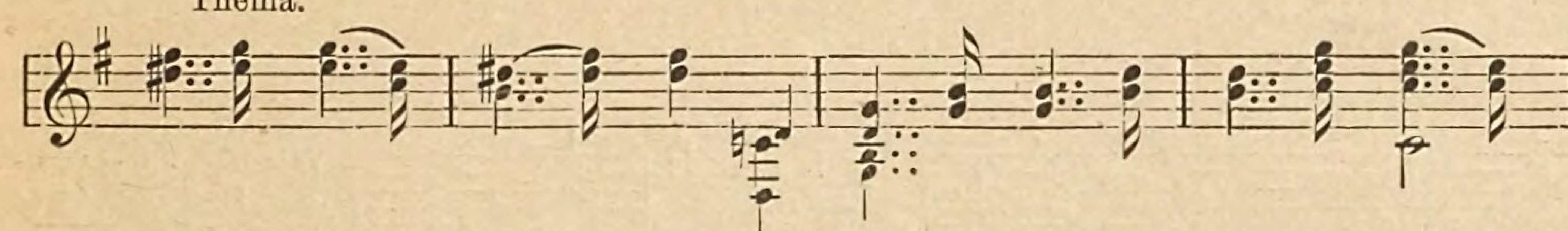




Weiterführung des vorhergehenden

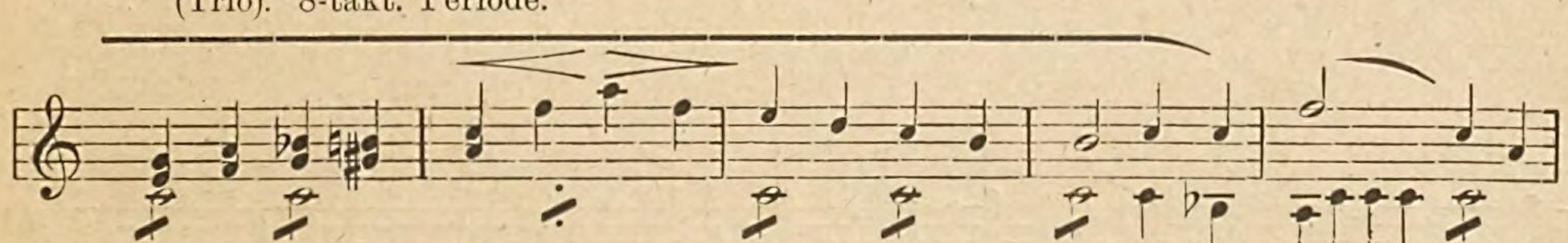


Thema.





(Trio). 8-takt. Periode.



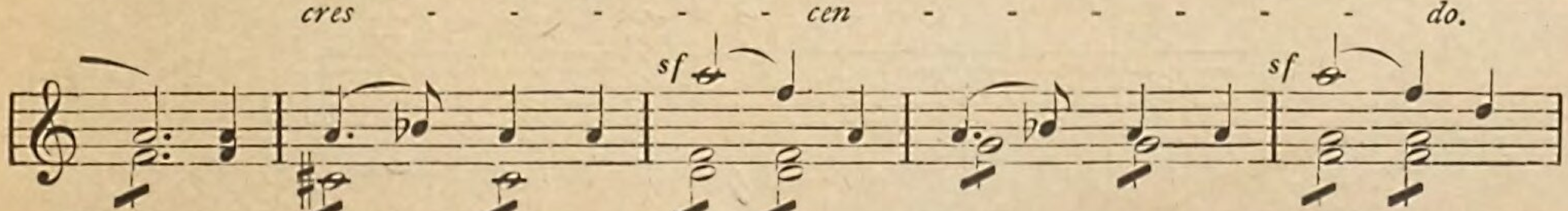
8-takt. Periode.

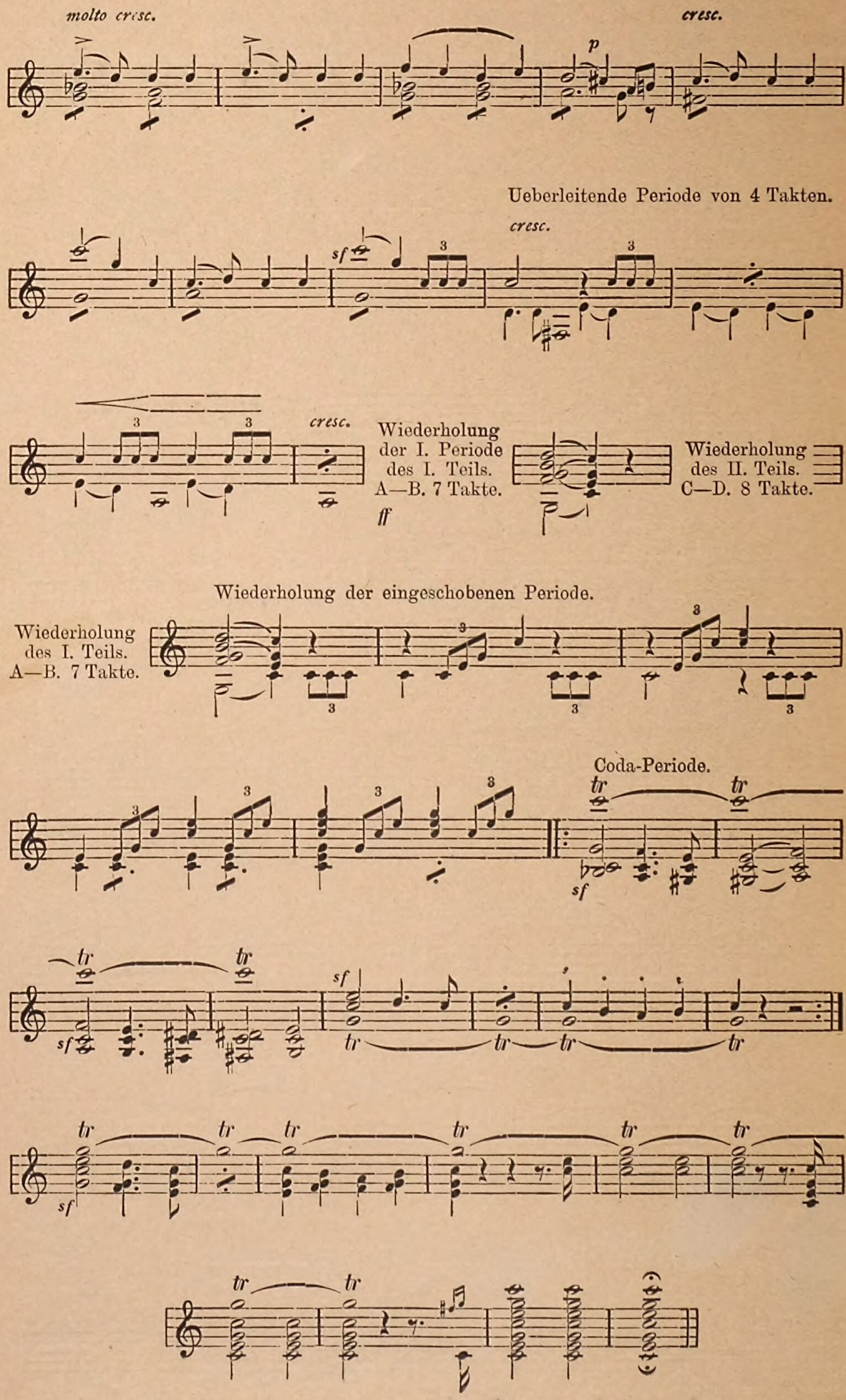




12-takt. Periode.

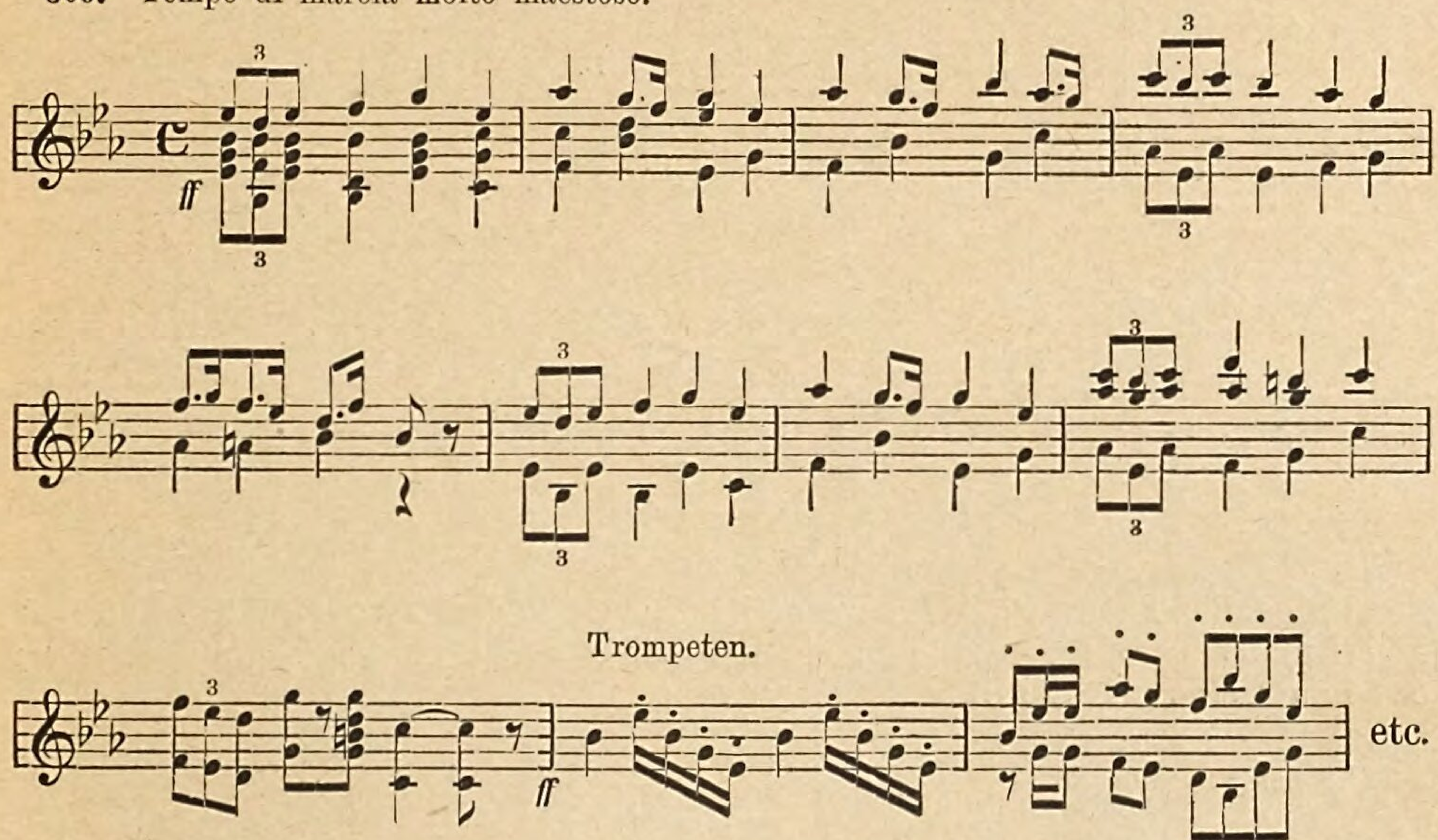
cres - - - - - - cen - - - - - - - - do.




molto cresc.
cresc.
p
Ueberleitende Periode von 4 Takten.
cresc.
sf
cresc.
Wiederholung der I. Periode des I. Teils. A—B. 7 Takte.
ff
Wiederholung des II. Teils. C—D. 8 Takte.
Wiederholung der eingeschobenen Periode.
Wiederholung des I. Teils. A—B. 7 Takte.
Coda-Periode.
sf
sf
sf
sf

Meyerbeer verstand es vortrefflich, grossartige Märsche zu komponieren; sämtliche Märsche, die in seinen Opern vorkommen, sind wohl als Muster dieser Gattung zu verzeichnen, so z. B. der schöne „Krönungsmarsch“ im Propheten. Wie brillant klingt gleich der Anfang, der, obgleich aus einem ungleichen Periodenbau zusammengestellt, einen festen charakteristischen Marschrhythmus hat.

306. Tempo di marcia molto maestoso.



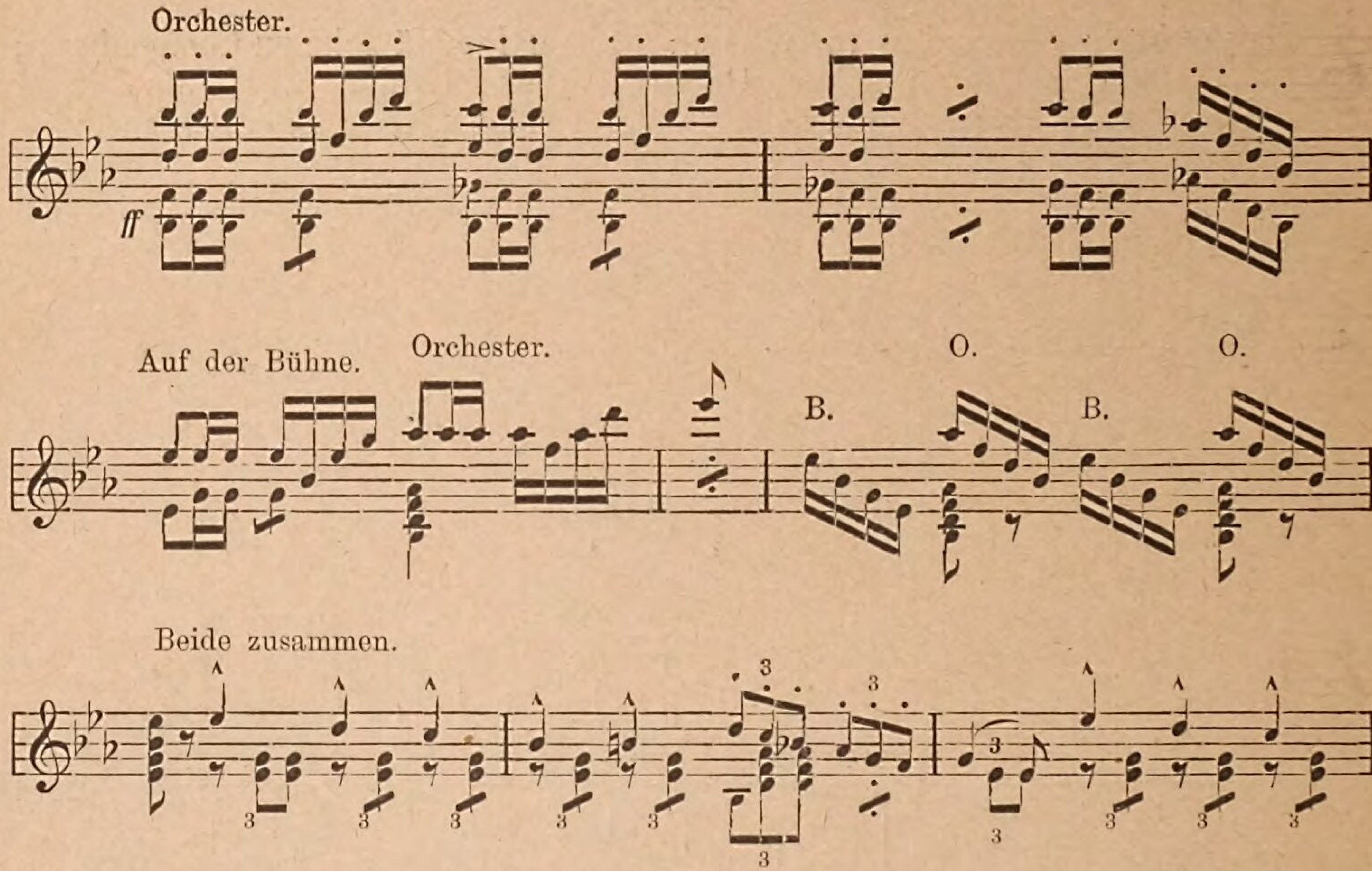
Von bezaubernder Wirkung ist dann die darauf folgende sanfte Kantilene aus einer 16-taktigen Periode zusammengestellt:



Die Coda-Periode ist, wie bei allen Meyerbeerschen Märschen, auch hier mit besonderer Sorgfalt höchst wirkungsvoll bearbeitet. Der schmetternden Fanfare auf der Bühne antwortet das Orchester im gleichartigen Rhythmus, worauf sich dann beide Orchester in einem jubelartigen Hymnus vereinigen und den Krönungsmarsch in glänzender Weise zum Abschluss bringen.

307. Auf der Bühne.

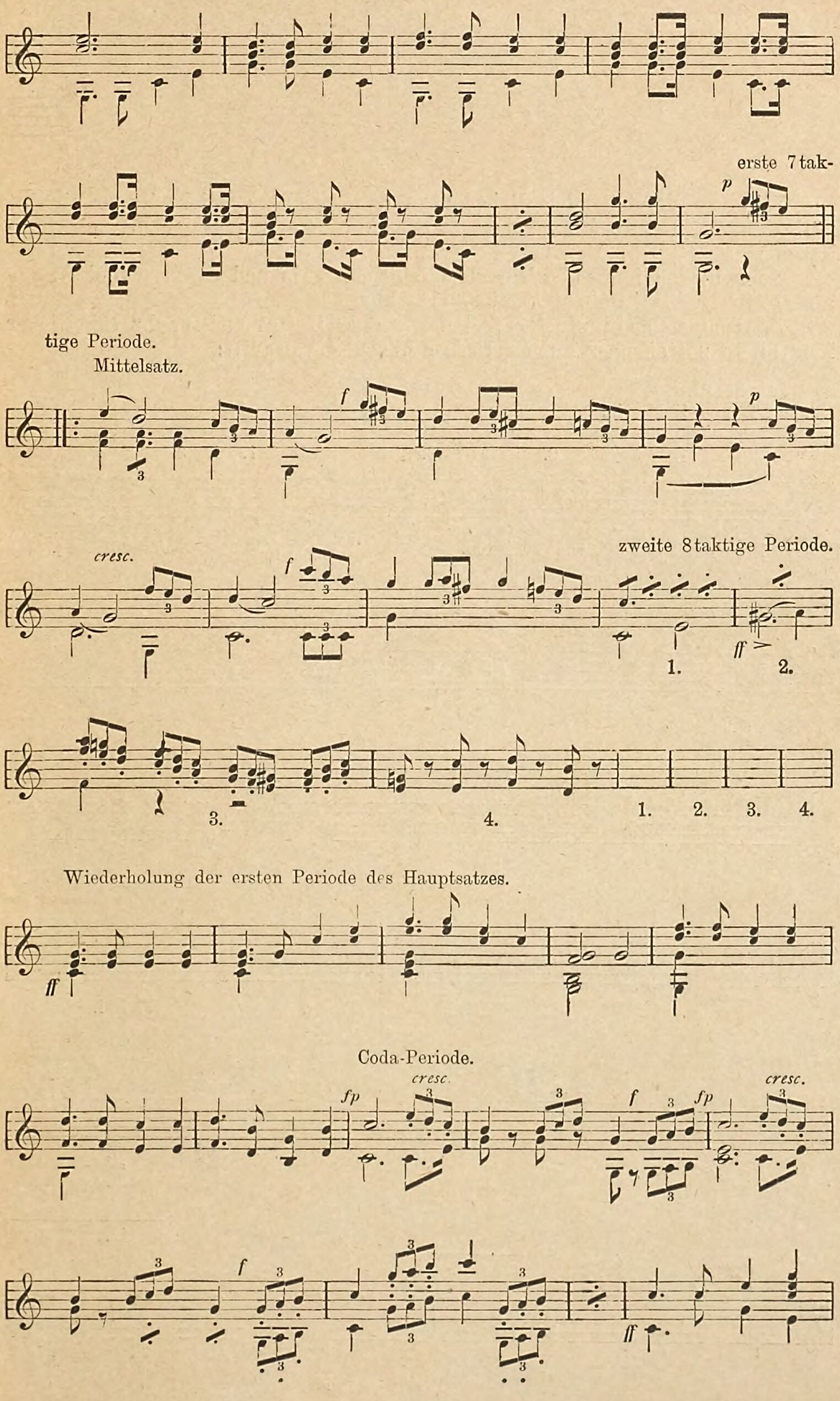




Folgender Triumph-Marsch von Beethoven, zu dem Trauerspiel „Tarpeja" von Kuffner geschrieben, ist in einer weniger ausgedehnten Form abgefasst; das kontrastierende Trio fehlt hier ganz:

308.




erste 7tak-
tige Periode.
Mittelsatz.
cresc.
zweite 8taktige Periode.
Wiederholung der ersten Periode des Hauptsatzes.
Coda-Periode.
cresc.
cresc.

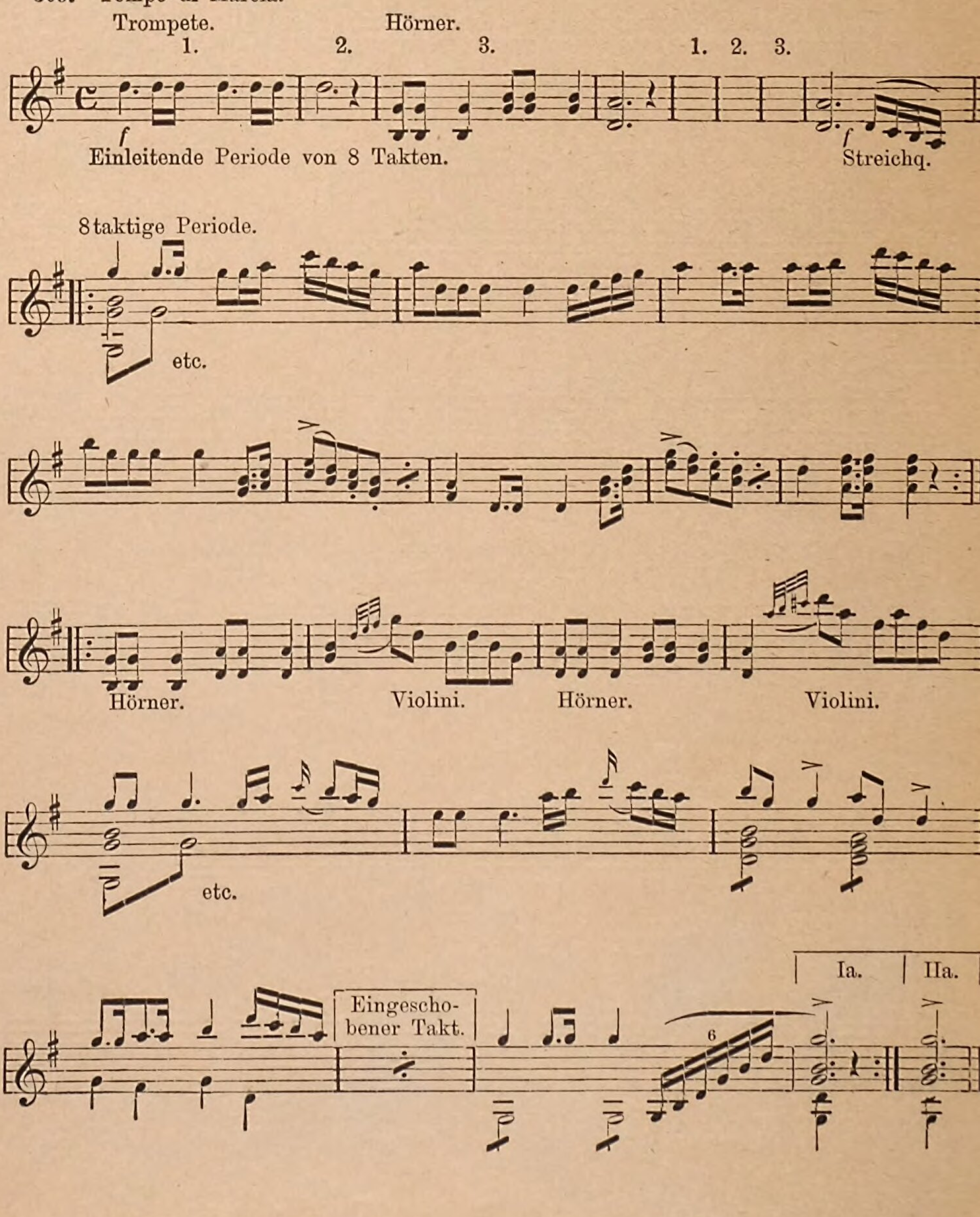


Wie aus vorstehendem Beispiel zu ersehen, ist es nicht immer absolut nötig, dass ein Marsch, welcher in kleinerer Form gehalten ist, ein Trio haben muss.

Auch in nachfolgenden Märschen fehlt das Trio und dennoch sind selbige als Meisterstücke in ihrer Art zu betrachten.

In Webers „Freischütz“ finden wir den „Bauern-Marsch“ (ländlicher Marsch) in zutreffender humoristischer Weise dargestellt:

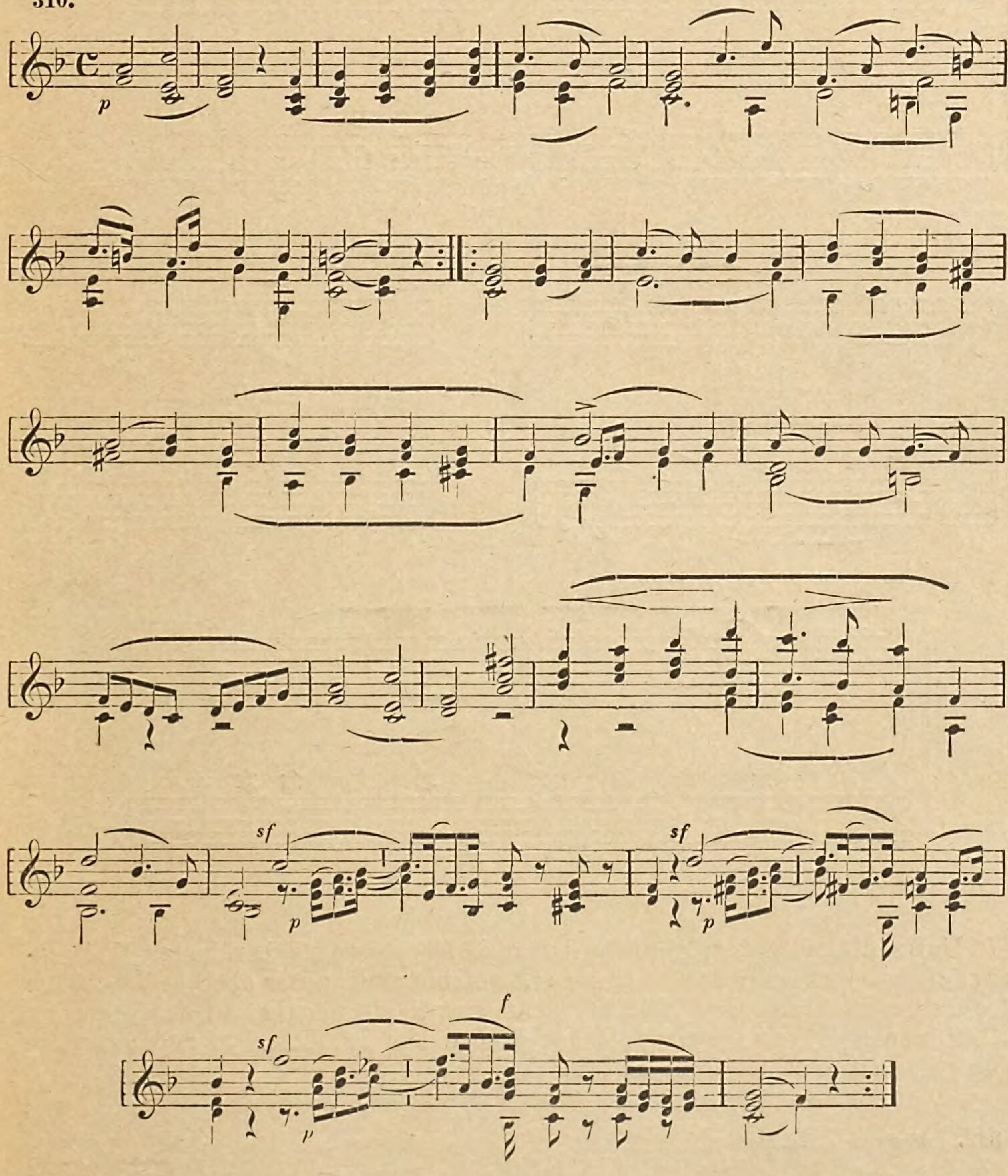
309. Tempo di Marcia.



Der eingeschobene Takt, welcher eigentlich nur die Wiederholung des vorhergehenden Taktes ist, macht aus diesem zweiten Teile des Marsches eine ungleiche Periode von 11 Takten! Darin liegt aber eben das Komische, indem Weber wahrscheinlich damit diejenigen Dorfschulmeister persiflieren wollte, welche ins Komponieren hineinpfuschen und denen das rhythmische Gefühl abgeht.

Der Religiöse Marsch, welcher eine feierliche, würdevolle Stimmung beansprucht, hat hauptsächlich durch Mozart und R. Wagner seinen entsprechenden Ausdruck erhalten. Der gehaltvolle „Priestermarsch" in der „Zauberflöte" ist unübertroffen.

310.

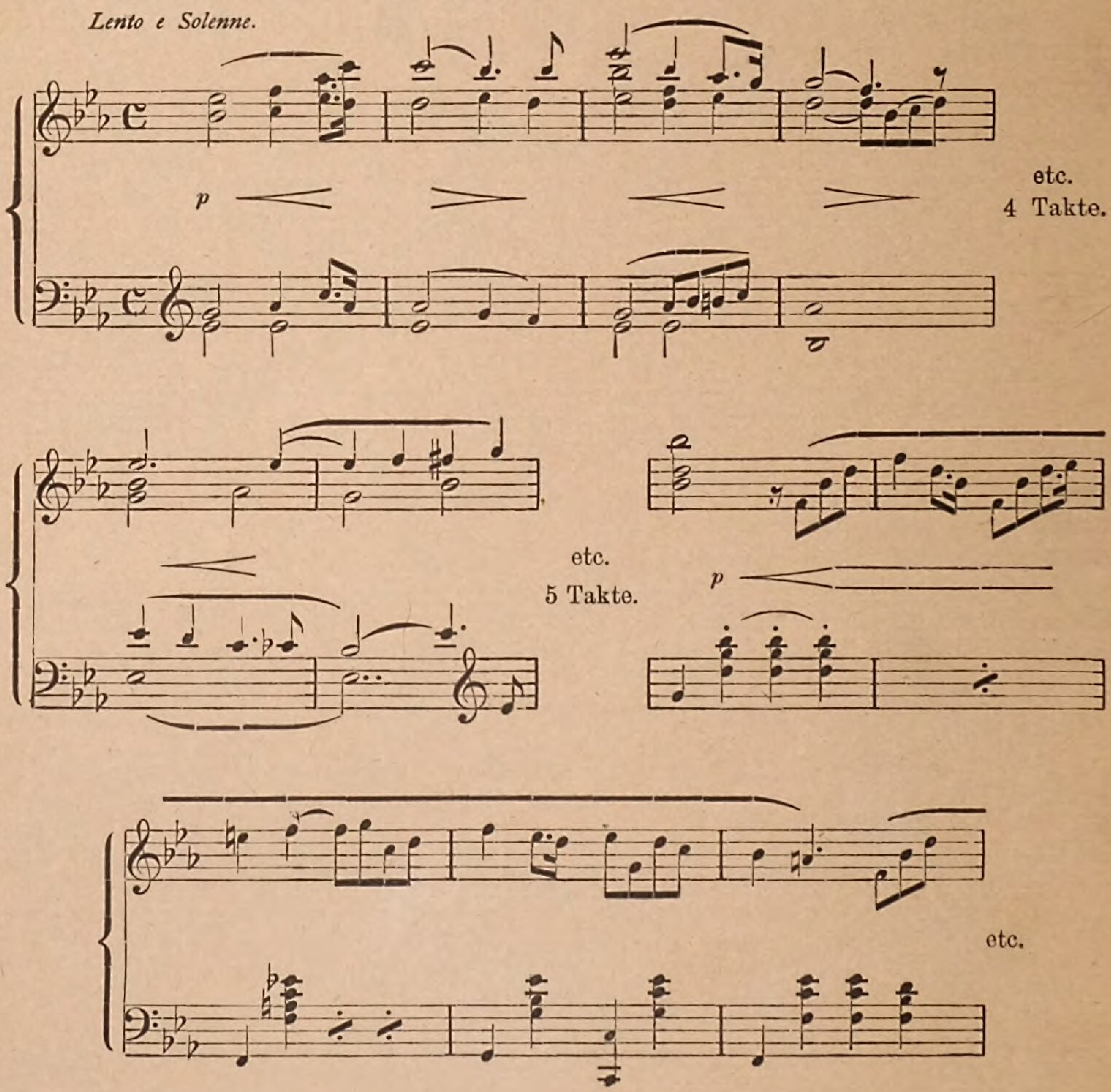


Der religiöse Marsch von R. Wagner, dessen wir oben gedacht haben, befindet sich in „Lohengrin", 2. Akt. 4. Szene: „Ein langer Zug von Frauen in reichen Gewändern, schreitet aus der Kemenate auf den Söller, und von

da nach dem Palaste hinab, von wo aus er sich wieder dem Vordergrunde zuwendet, um den Münster zu erreichen.“

Die feierlichen Klänge, deren Wirkung noch durch wahrhaft himmlische Melodien gehoben werden, verleihen diesem Kirchgange einen ganz seltenen poetischen Reiz.

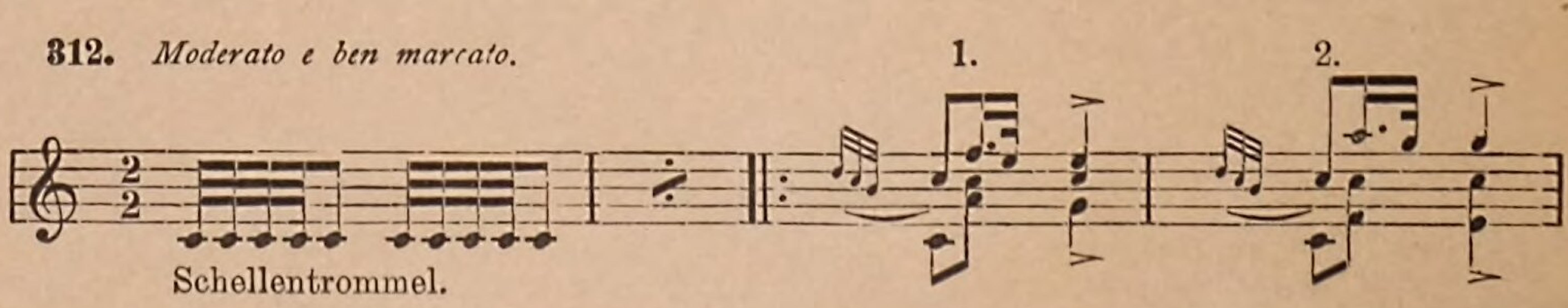
311. Zug der Frauen a. d. Oper „Lohengrin“. R. Wagner.

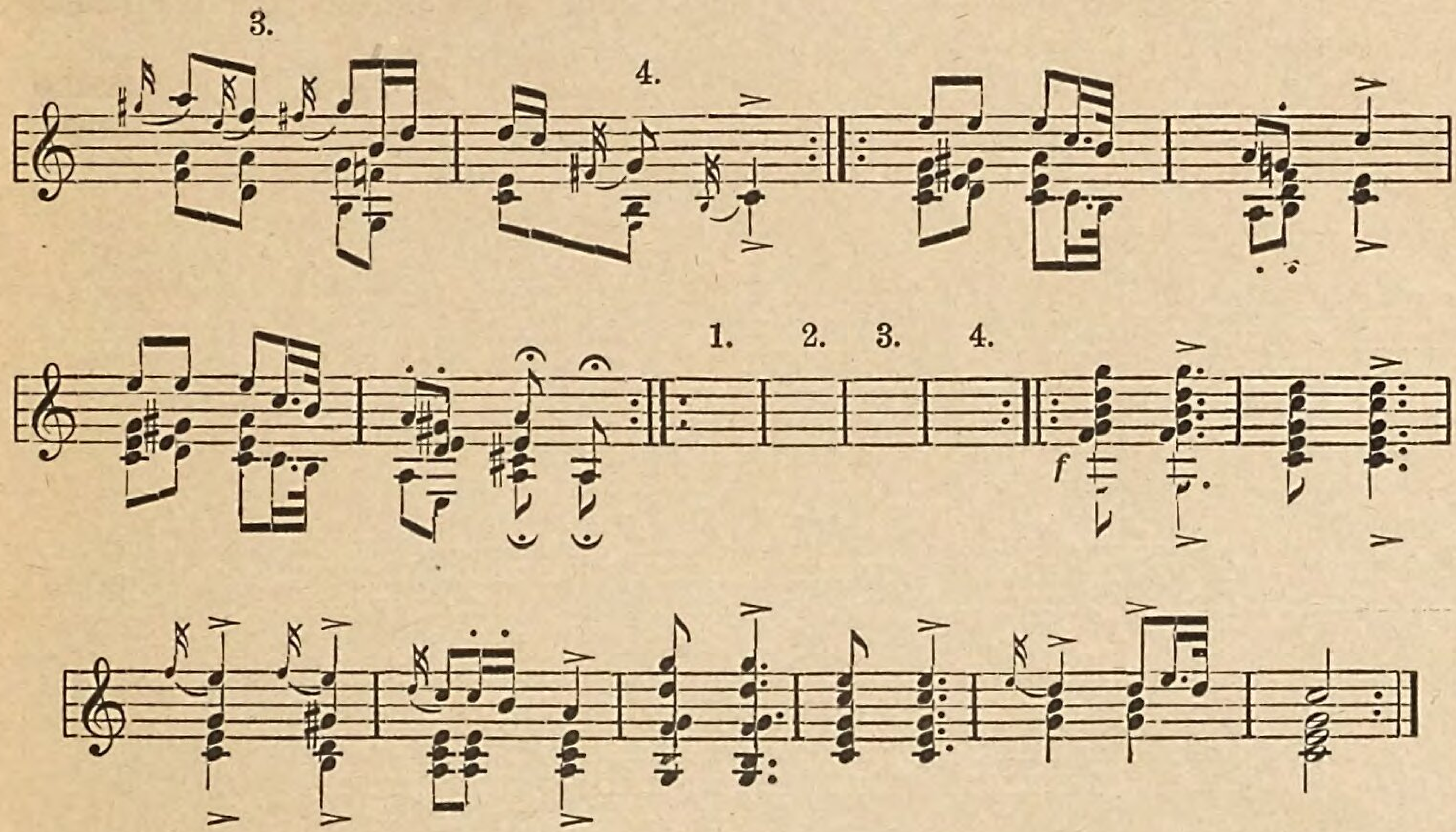


Unter die religiösen Märsche ist auch Mendelssohns berühmter Kriegsmarsch der Priester aus „Athalia“, welcher dem weiter oben besprochenen Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum“ ebenbürtig ist, zu rechnen.

Für den Zigeunermarsch hat Weber uns in seiner „Preciosa“ ein sehr hübsches Beispiel hinterlassen:

312. *Moderato e ben marcato.*





Dass bei derartigen Märschen, wenn sie für Orchester oder Militärmusik gesetzt werden, der Schellentrommel, der Triangel, dem Tambourin u. s. w. eine hervorragende Rolle zur Unterstützung und Belebung des Rhythmus angewiesen wird, ist selbstverständlich.

Der „Türkische Marsch“ wurde von zwei Klassikern, Mozart und Beethoven, verewigt; von ersterem in dem Finale der A-Dur-Sonate für Pianoforte (Rondo alla turca)

313.



von letzerem in dem Nachspiel „Die Ruinen von Athen“:

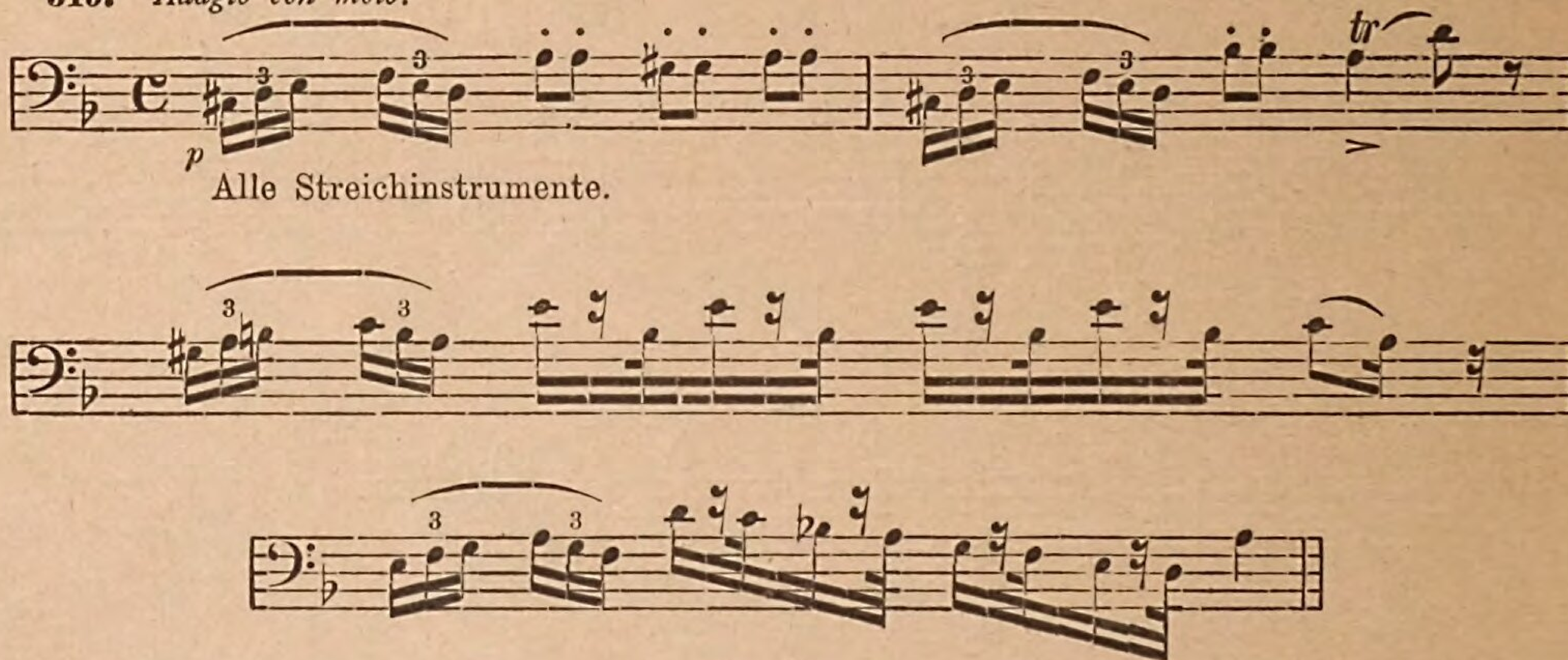
314. *Vivace.*



Die heutige Musiklitteratur ist reich an Indischen, Aegyptischen, Afrikanischen, Asiatischen etc. Märschen, die hier anzuführen wir für

überflüssig finden, weil diese Art Märsche kaum einen Unterschied im Rhythmus sowie in der Form von den bis jetzt als Beispiele angeführten Märschen aufweisen; der Indische Marsch in Meyerbeer's Afrikanerin z. B ist nichts anders als ein effektvoller Parademarsch.

315. *Adagio con moto.*



Der Fest-Marsch, welcher bei festlichen Gelegenheiten ebenfalls in ausgedehnter Form verwendet wird, hat durch Wagners grossartigen „Kaisermarsch" sowie durch den „Schillermarsch" von Meyerbeer und „Goethe-Festmarsch" von Liszt dem Charakter der Feststimmung entsprechenden Ausdruck erhalten.

In der Oper findet der grosse Marsch häufig Verwendung, wo er dann noch durch den Gesang unterstützt werden kann. Einer der schönsten und effektvollsten Märsche dieser Gattung ist unstreitig der bekannte „Tannhäusermarsch" von R. Wagner mit dem Chor:

Freudig begrüssen wir die edle Halle,
Wo Kunst und Frieden immer nur verweil',
Wo lange noch der frohe Ruf erschalle:
Thüringens Fürsten Landgraf Herrmann, Heil!

R. Wagner gibt in seiner Schrift „Ueber die Aufführung des Tannhäuser" Aufschluss über die Art und Weise, wie er diesen Marsch auf der Bühne aufgefasst und ausgeführt wissen will: „Ferner gebe ich dem Regisseur auf, darüber zu wachen, dass vom darstellenden Personale die im ‚Tannhäuser' vorkommenden Aufzüge nicht in der üblichen Marschmanier ausgeführt werden, wie sie in unseren Operndarstellungen so stereotyp geworden ist. Märsche in dem gewohnten Sinne kommen in meinen letzten Opern gar nicht mehr vor, und wenn daher der Einzug der Gäste (Akt II, Szene IV) so ausgeführt wird, dass ein Chor- und Statisten-Personal paarweise aufmarschiert, den beliebigen Schlagumzug auf der Bühne hält, dann aber in zwei militärisch geordneten Reihen, in Erwartung der weiteren Operndinge, sich den Koulissen entlang aufstellt, so bitte ich nur, dass man hierzu auch irgend einen Marsch aus ‚Norma' oder ‚Belisar', nicht aber meine Musik im Orchester spielen lasse. Dagegen muss, wenn man für gut findet meine Musik beizubehalten, der Einzug der Gäste in seiner Anordnung durchaus dem wirklichen Leben, und zwar nach seinen edelsten und freiesten Formen, nachgeahmt sein; fern sei jene peinliche Regelmässigkeit der sonst herkömmlichen Marschordnungen; je mannigfaltiger und zwangloser die Gruppen der Eintretenden, als gesonderte Familien- und Freundeskomplexe, verteilt sind, desto einnehmender wird die Wirkung des ganzen Einzuges sein."

In der Oper „Aida“ hat Verdi einen sehr markigen, effektvollen ägyptischen Marsch geschrieben, zu dessen Beliebtheit und Berühmtheit namentlich die gut ins Ohr fallende Melodie des Mittelsatzes, die in der Regel auf langen Trompeten geblasen wird, viel beiträgt:

316. Marsch a. d. Oper „Aida“. **Verdi.**

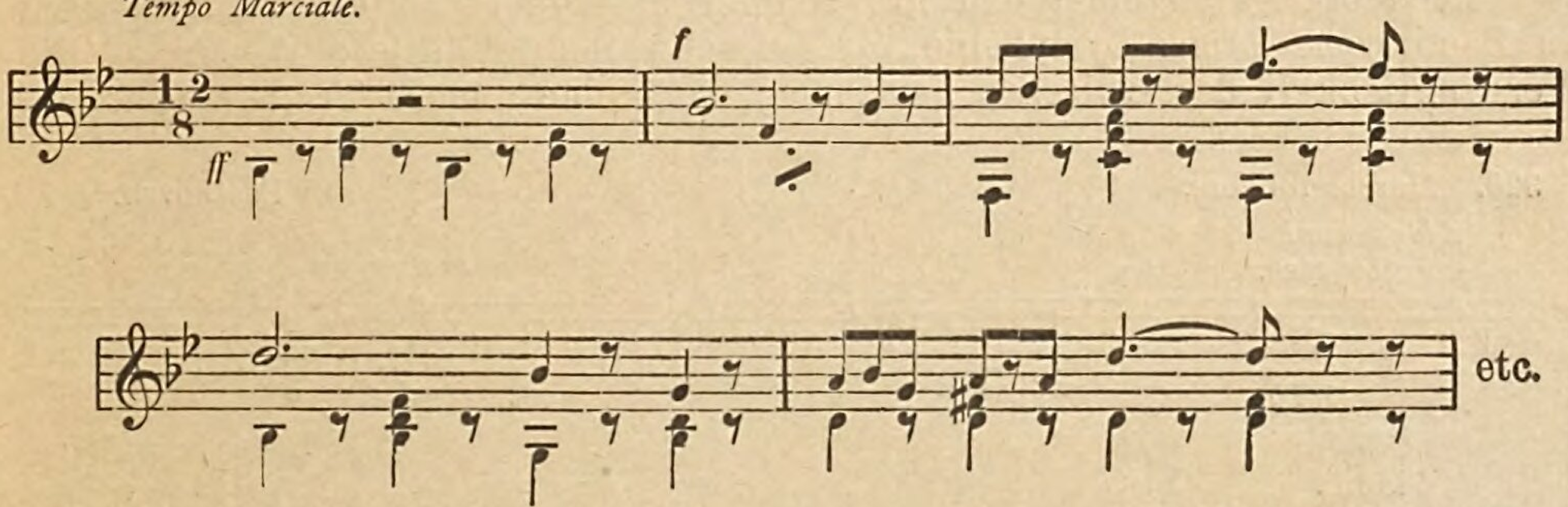
Mittelsatz (Trio).



Gounod hat in seiner Oper „Faust und Margarete“ einen schönen, gut rhythmisierten, wohlklingenden Soldatenmarsch gesetzt, welcher sich grosser Popularität erfreut.

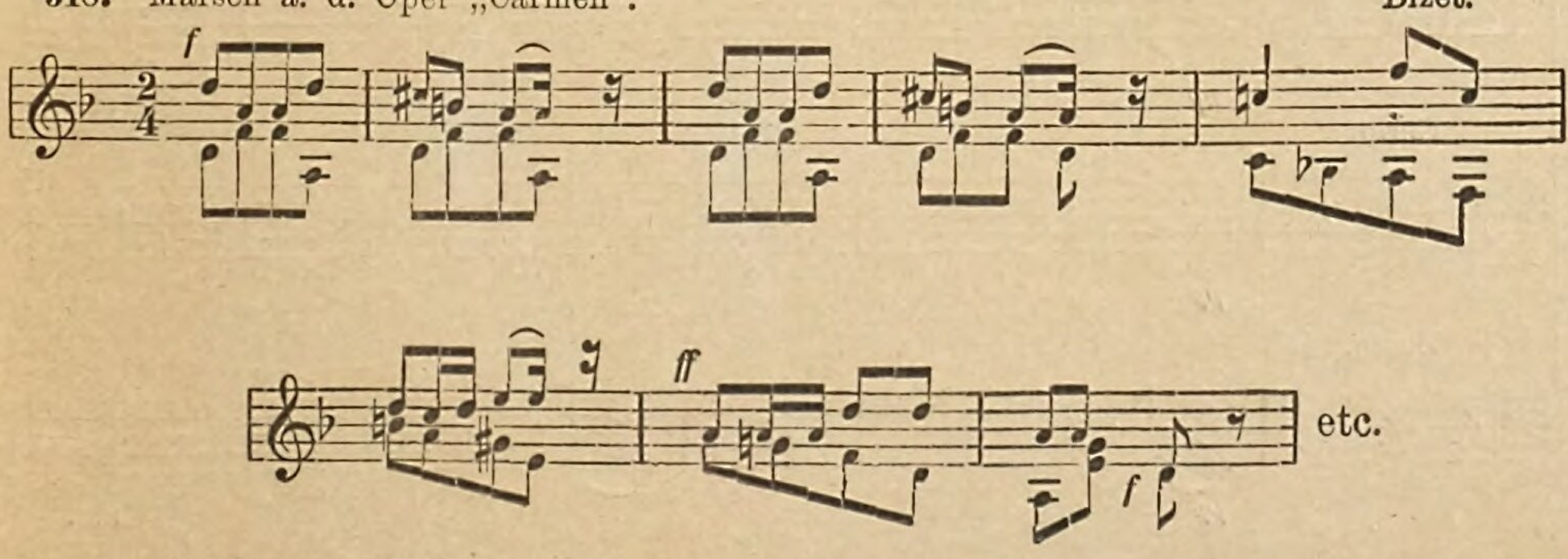
317. Soldatenchor a. d. Oper „Faust“. **Gounod.**

Tempo Marciale.



In „Carmen“ hat Bizet in sehr charakteristischer Weise die Form des Geschwindmarsches für den Aufzug der Wachtparade benutzt:

318. Marsch a. d. Oper „Carmen“. **Bizet.**



Der Trauermarsch (Marcia funèbre), hat ganz die Form des langsamen Marsches, nur ist die Bewegung noch langsamer.

Der Trauermarsch wird gewöhnlich in der Moll-Tonart gehalten, um damit gleichsam die Trauer über den Verlust des Verstorbenen auszudrücken; das Trio kann dann in Dur-Tonart stehen und musikalisch gleichsam die Hoffnung auf ein Wiedersehen ausdrücken.

Vorzügliche Beispiele dieser Gattung finden wir in Mendelssohns Werken (Trauermarsch zum Begräbnis Norbert Burgmüllers, sowie No. 27 der Lieder ohne Worte, beim Begräbnis des Komponisten zum Vortrag gebracht).

In Sonaten und Symphonien hat der Trauermarsch ebenfalls eine sehr würdige Verwendung gefunden, so u. a. in der Klavier-Sonate in As-Dur, op. 26 von Beethoven: „Marcia funèbre sulla morte d'un eroc".

319.



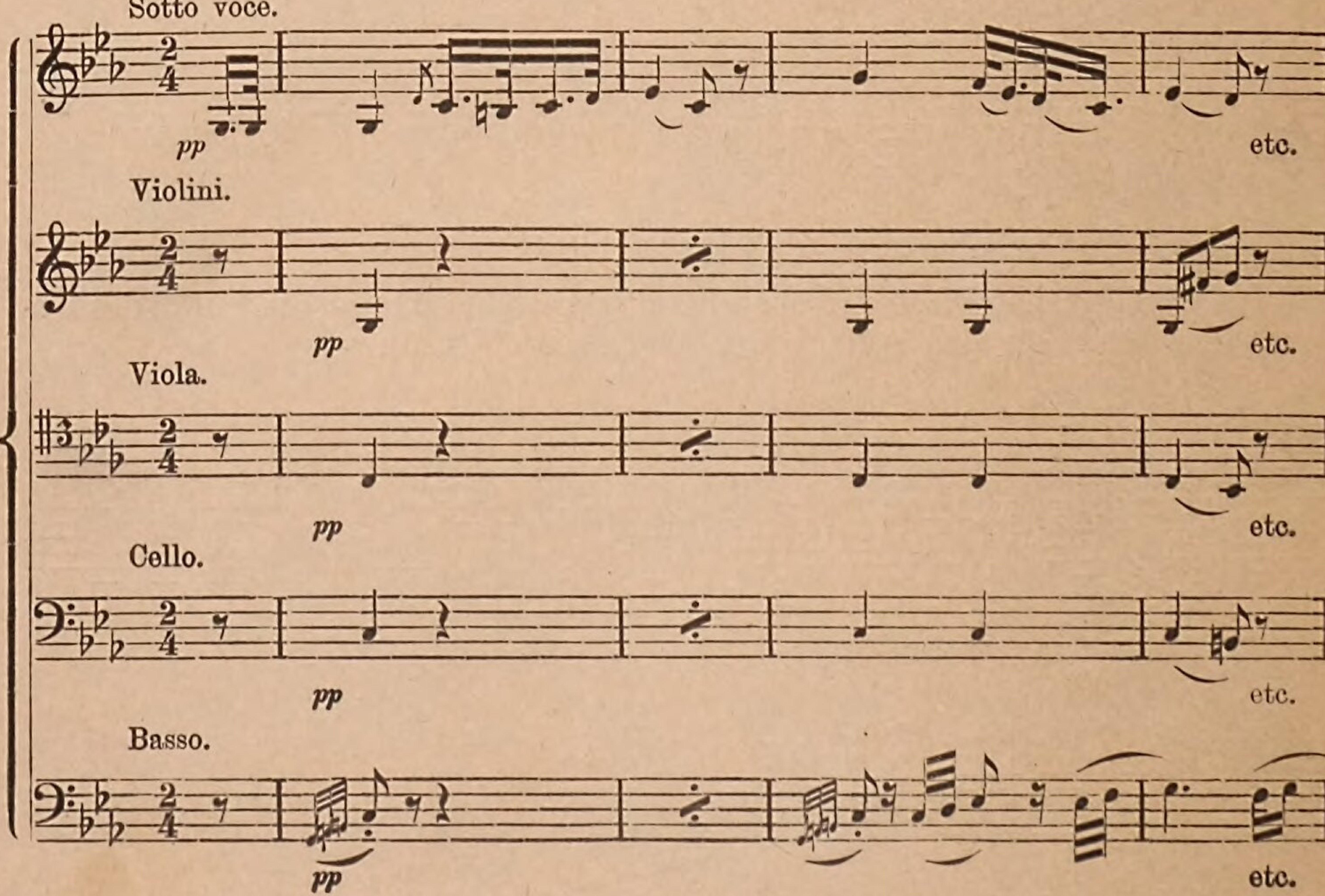
(Bemerkenswert ist, dass dieser Trauermarsch von Beethoven später für die Musik zu Friedrich Dunkers Drama: „Leonore Prohaska" benutzt und für das Orchester nach H-Moll transponiert wurde.)

Noch breiter angelegt und grossartiger ausgeführt ist der Trauermarsch in Beethovens Eroica-Symphonie, dessen schwermütig düstere Weisen an die Vergänglichkeit des Irdischen gemahnen, wie keine andere Trauermusik.

320. Marcia funèbre. Beethoven.

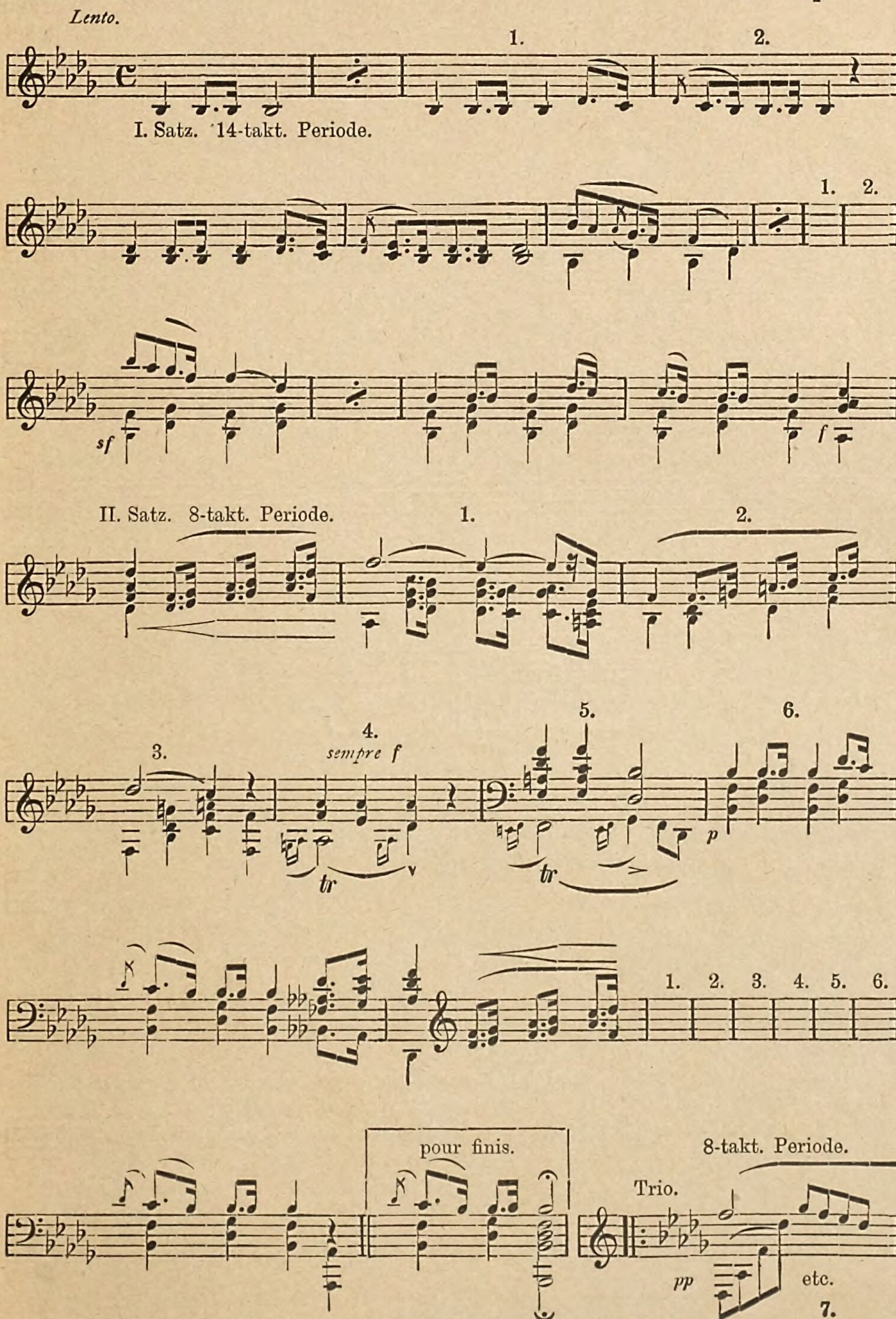
Adagio assai.

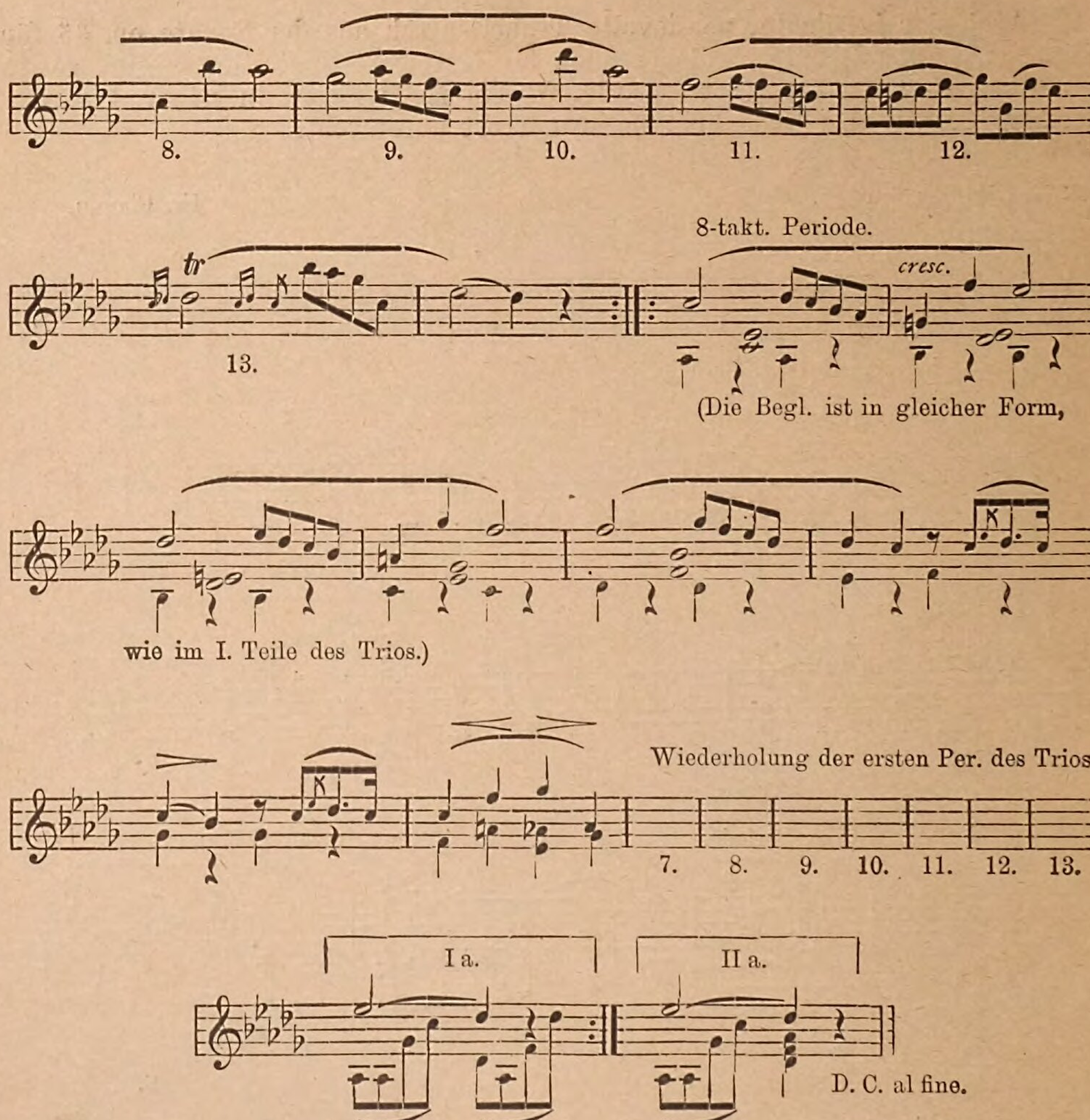
Sotto voce.



Auch der berühmte, poesievolle Trauermarsch aus der Sonate op. 35 für Pianoforte, von Chopin, welcher auch für Harmonie- und Blechmusik, sowie Orchester u. s. w. übertragen wurde, ist ein Meisterwerk in seiner Art, von tiefster Trauer aber auch himmlischem Trost durchweht.

321. Marche funèbre. **Fr. Chopin.**





In Opern und Oratorien finden wir den Trauermarsch vielfach vertreten, so in „Götterdämmerung“ (Siegfrieds Tod) von R. Wagner, „Kleopatra“ von W. Freudenberg, „Saul“ von Händel etc.

33. Aufgabe.

Ein reiches Material liegt hier vor; der Schüler mache sich freudig an die Arbeit und schreibe Märsche in der Weise und Ausführung nach den in diesem Kapitel angeführten Beispielen.

Er suche schöne, dem Marsch-Charakter entsprechende Melodien in gesunder Marschrhythmik zu erfinden und gebe diesen eine harmonische Begleitung, welche dem Charakter der Melodie nicht allein angepasst, sondern diese so viel als möglich auch unterstützt und hervorhebt.

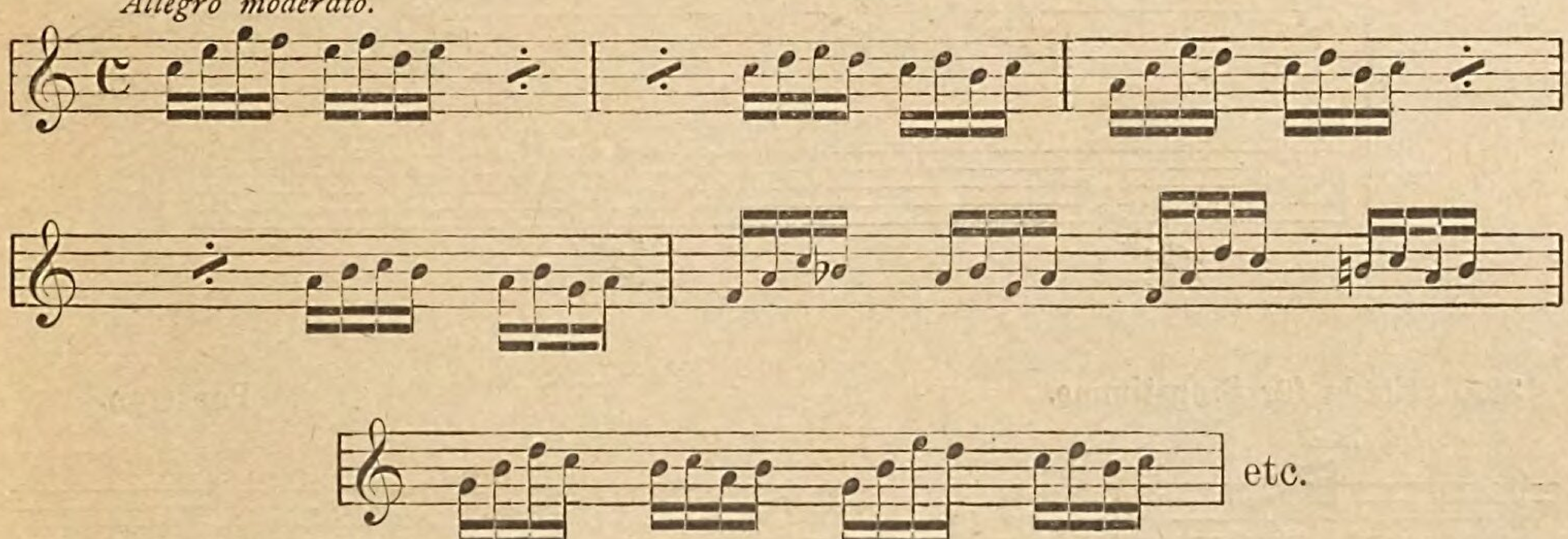
Achtunddreissigstes Kapitel.

Die Etüde; Das Präludium; Die Tokkata; Das Capriccio; Die Phantasie; Lieder ohne Worte.

Die Etüde (Studie), sie sei entweder für den Gesang oder für ein Instrument bestimmt, gehört einer besonderen Form nicht an, da sie meist nur den praktischen Zweck hat, als Uebungsstück die technische Geschicklichkeit auszubilden. Gemeinhin führt die Etüde nur ein technisches Motiv durch.

322. Etüde für Violine. Kreutzer.

Allegro moderato.



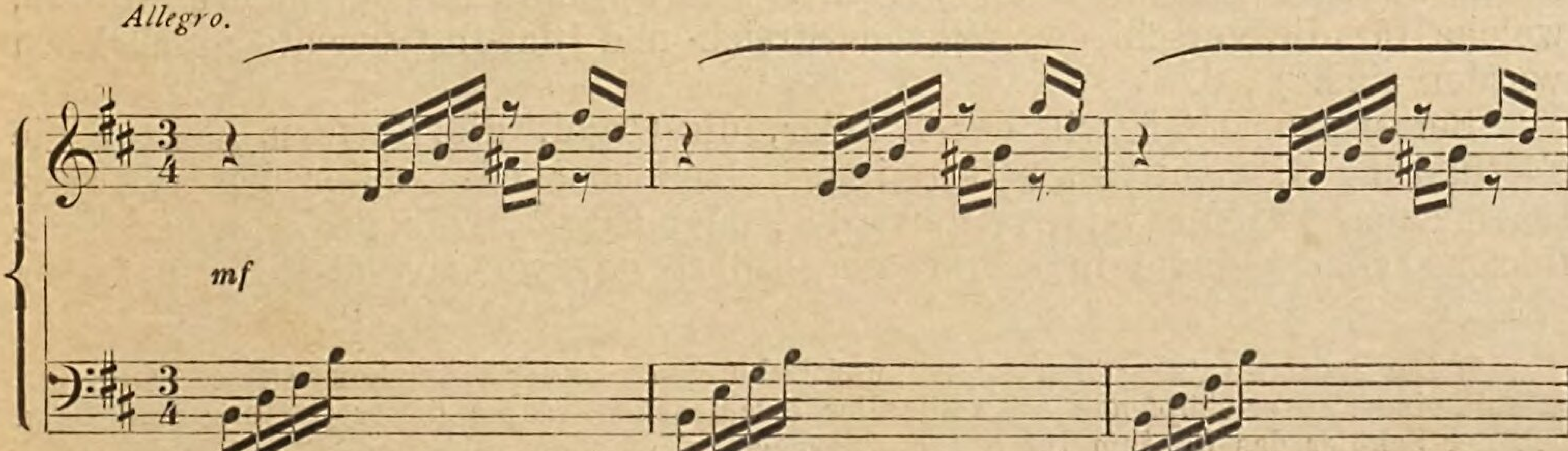
323. Etüde für Waldhorn. **H. Kling.**

Allegro con brio.



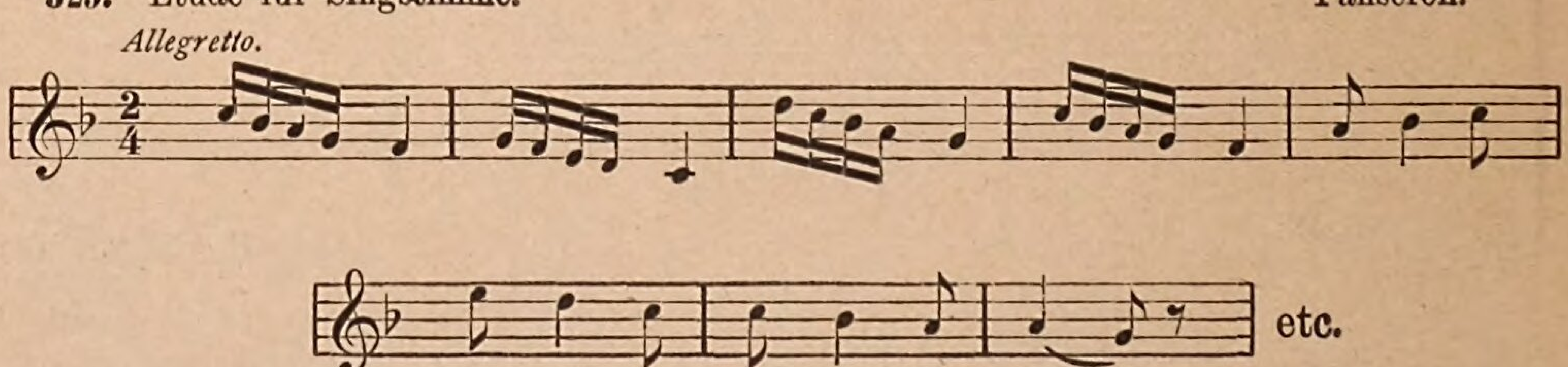
324. Etüde für Klavier. A. Loeschhorn.

Allegro.





325. Etüde für Singstimme. Panseron.



Die Etüde kann auch in Formen der Sonaten, der Tanz- und Marschweisen, sowie der ungebundenen Phantasie angewendet werden. Je schöner aber der wohlgegliederte periodische Satz ausgearbeitet wird, desto grösser ist die Wirkung auf den Einübenden, auch wird dadurch der Trockenheit und Einförmigkeit, welche bei der Etüde beinahe unvermeidlich ist, einigermassen ausgewichen.

Die Gesang- und Instrumental-Litteratur weist eine grosse Zahl vortrefflicher Etüden-Werke auf. So z. B. für den Gesang: Panofka, Faure, Panseron, Concone u. a.; für Klavier: Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Rob. Wohlfahrt, Bertini, Stephen Heller, Czerny, Chopin, Henselt, Moscheles, Thalberg, Schumann, Liszt u. a.; für Violine: Kreutzer, Fiorillo, Spohr, Tartini, Paganini, Dancla, Kayser, Ferd. David, Richard Scholz, Jos. Venzl u. a. Es würde zu weit führen, wenn wir hier alle Spezialetüden erwähnen wollten, welche für die verschiedenartigsten Streich- und Blas-Instrumente geschrieben worden sind.*)

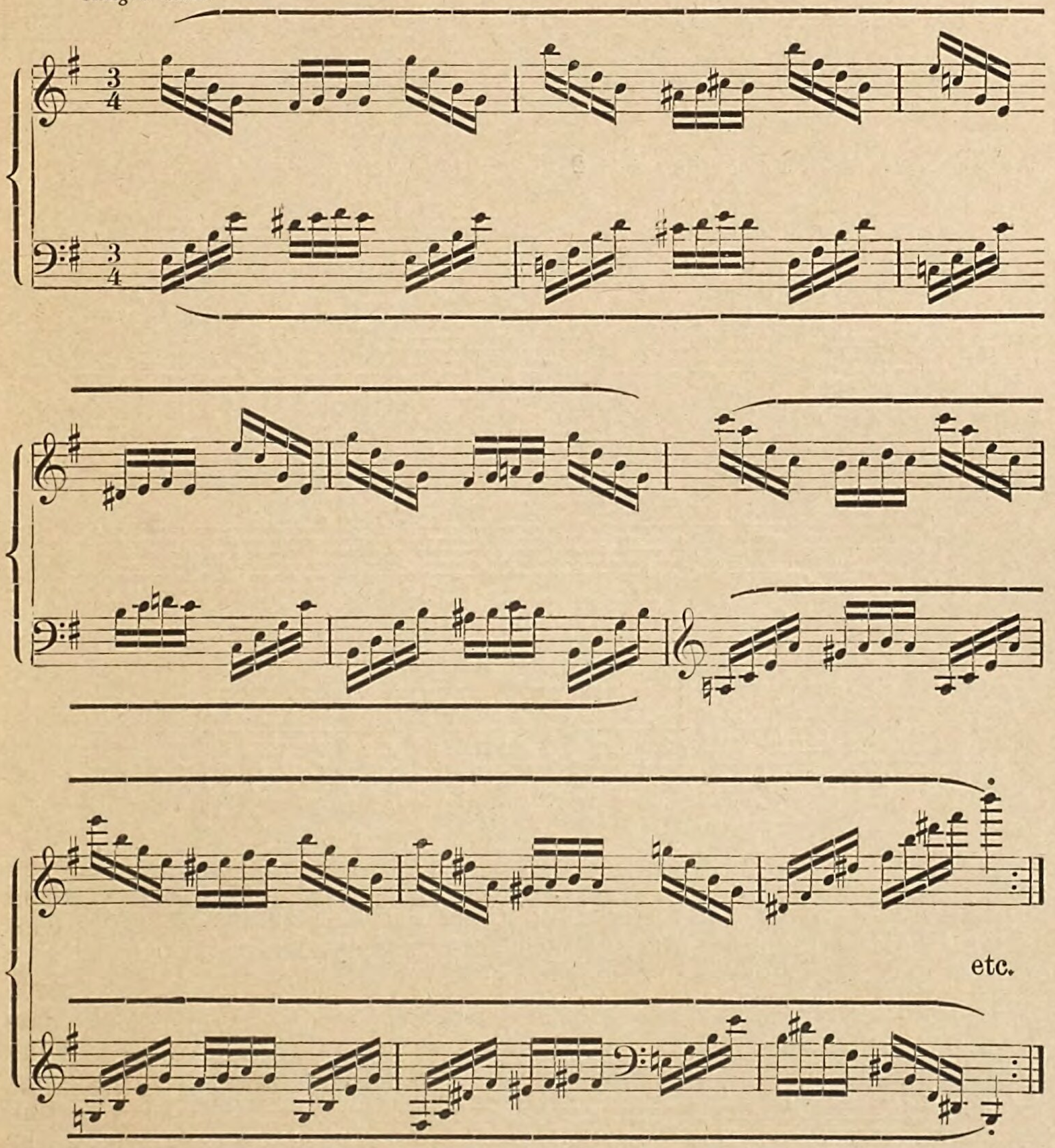
Bei Instrumenten wie das Klavier, die Orgel, die Harfe u. a. kann die Fortführung des Motivs als Begleitung einer über oder unter demselben erscheinenden Melodie verwendet werden, oder das Motiv kann in seiner Fortführung eine Melodie in sich fassen, selbst da, wo wir dieselbe auf dem

*) Der Spezial-Katalog über Schulen und Uebungsstücke der Firma Louis Oertel, Hannover, enthält eine fast erschöpfende Auswahl aller erschienenen Werke dieser Gattung und kann sich der Schüler das für ihm Interessante darnach wählen.

Notenplane nicht sehen, obwohl wir diese hören und empfinden, wenn sie auch in Noten nicht besonders gekennzeichnet ist, wie z. B. in folgender Etüde, welche scheinbar einfache harmonische Folgen enthält, wo wir aber doch aus den Akkordfiguren die Melodie heraushören.

326. Etüde für Klavier. Cramer.

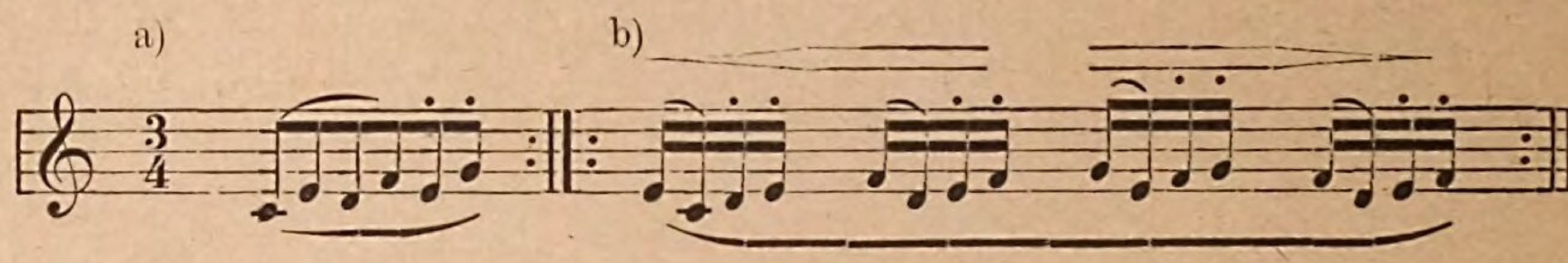
Allegro assai.

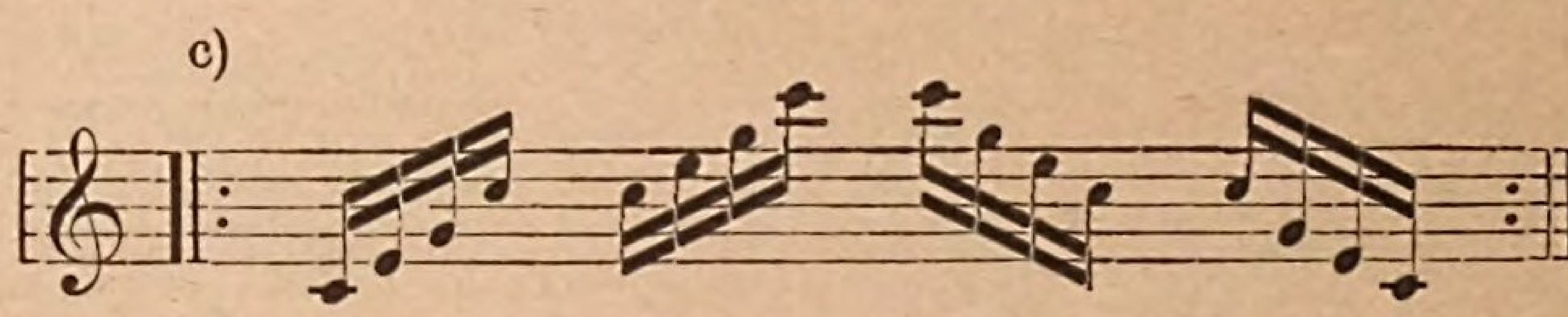


Ueber die Länge der Sätze, sowie über die Ausführung lassen sich bestimmte Regeln nicht aufstellen.

Das Motiv hat den Zweck, in stets dem Instrumente oder der Singstimme angemessener Weise vielfältig durchgeführt zu werden, derart, dass der Gesamteindruck sowohl für den Zuhörer, als auch für den Ausführenden anziehend ist. Uebungsstücke, welche nur zur Erlernung einer richtigen Applikatur oder des Fingersatzes für Passagen, Triller, Terzen-, Sexten- oder Oktavengänge u. s. w. dienen, benutzen in der Regel nur ein Motiv, welches aus einem einzigen Takte zusammengestellt ist:

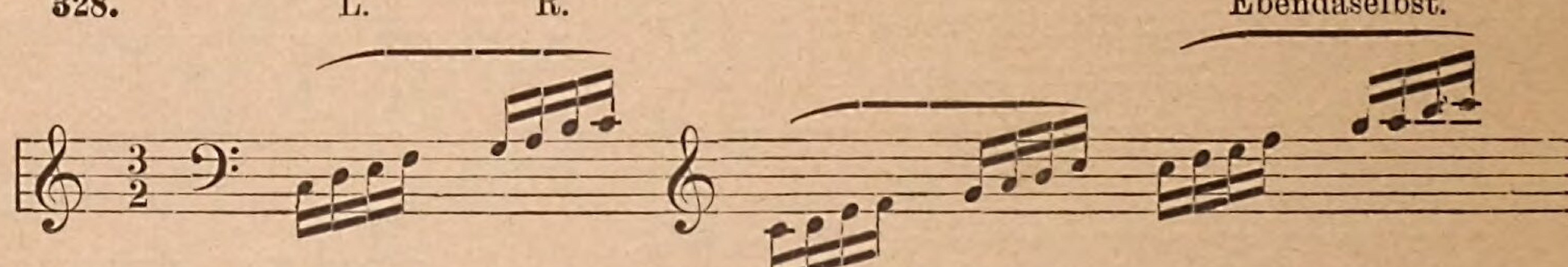
327. Die Technik des Klavierspiels. H. Germer.





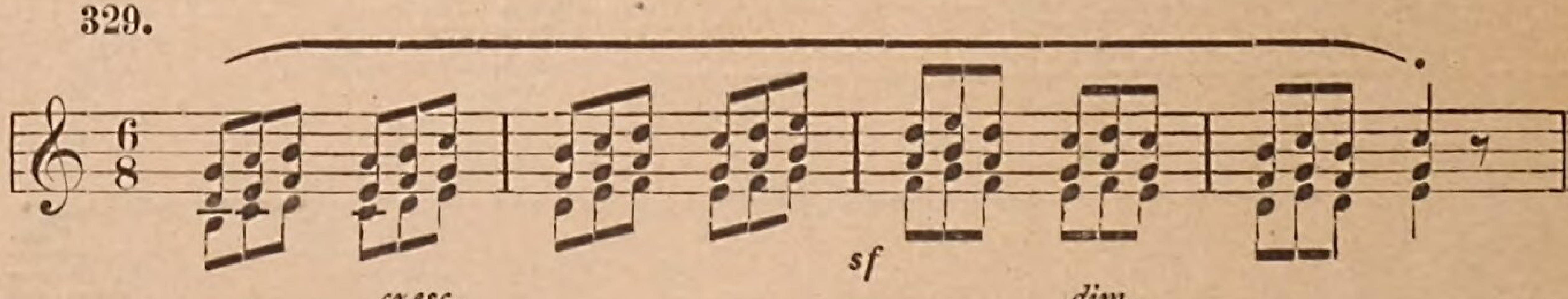
Wieder andere bestehen aus 2 oder 4taktigen Sätzen, u. a. m.

328. Ebendaselbst.





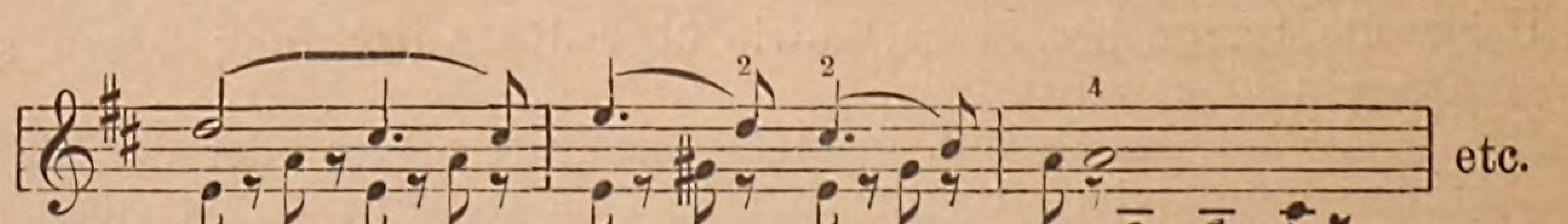
329.



Andere werden aus 8- oder 16-taktigen Perioden zusammengestellt und bieten in dieser kleinen Form ein schön abgerundetes Musikstück.

330. Etüde für Violine. W. Schambach.

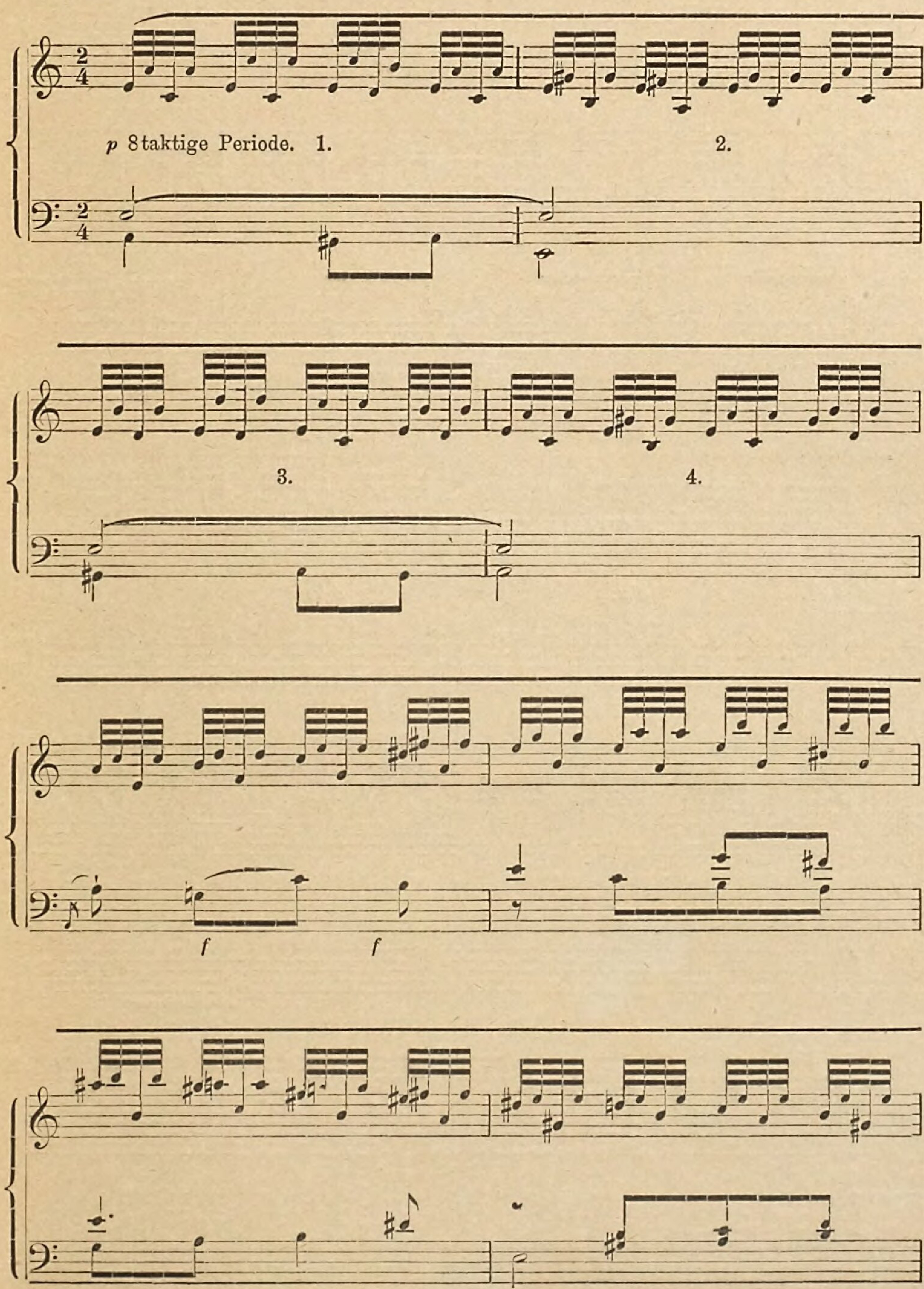


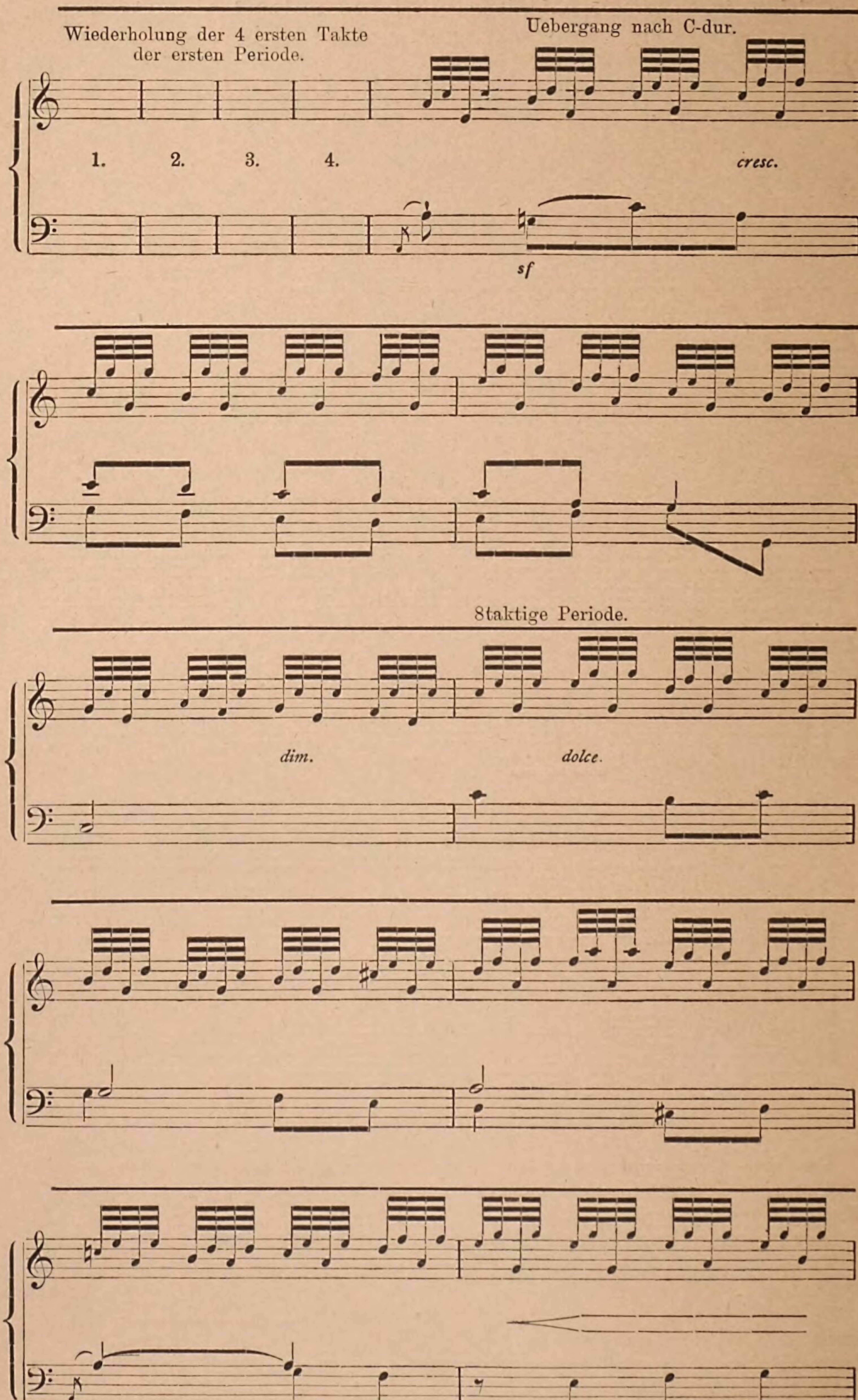


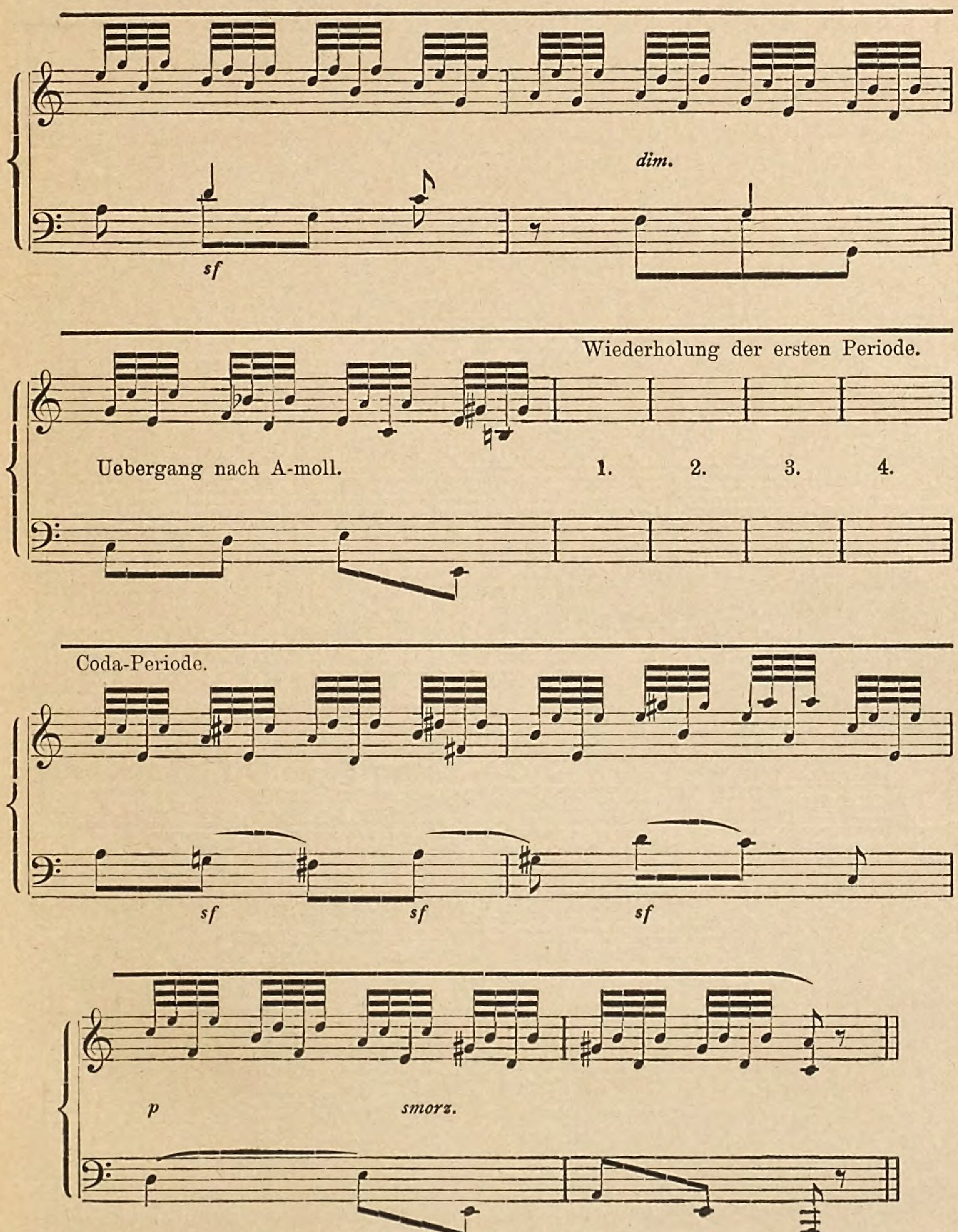
Die grösseren Etüden bestehen gewöhnlich aus 2 (bisweilen auch 3 und 4) Teilen, jeder Teil von 8-, 16- oder noch mehrtaktigen Perioden zusammengestellt. Nachstehende Etüde für Klavier von Cramer kann als Muster dienen,

in welcher Weise die verschiedenen Perioden aneinander gereiht werden können. Trotzdem die ganze Etüde einem einzigen Motiv entsprungen ist, so müssen wir dennoch die Kunst bewundern, mit welcher der Komponist aus diesem fast unbedeutenden Motiv ein anziehendes, klassisch formschönes Musikstück geschaffen hat.

331. *Moderato espress.*




Wiederholung der 4 ersten Takte der ersten Periode.
Uebergang nach C-dur.
1.
2.
3.
4.
cresc.
sf
8taktige Periode.
dim.
dolce.



Das Präludium oder Vorspiel ist als Studie, Etüde, ein selbständiges Stück und wird meistens in der ungebundenen freien Phantasie, oder auch in einfacher Liedform gehalten. Natürlich hängt das Präludium von der Stimmung des nachfolgenden Tonstückes ab, auf welche es vorzubereiten hat. So muss das Vorspiel zu einem homophonen Satz homophon, zu einem polyphonen Satz polyphon gehalten werden.

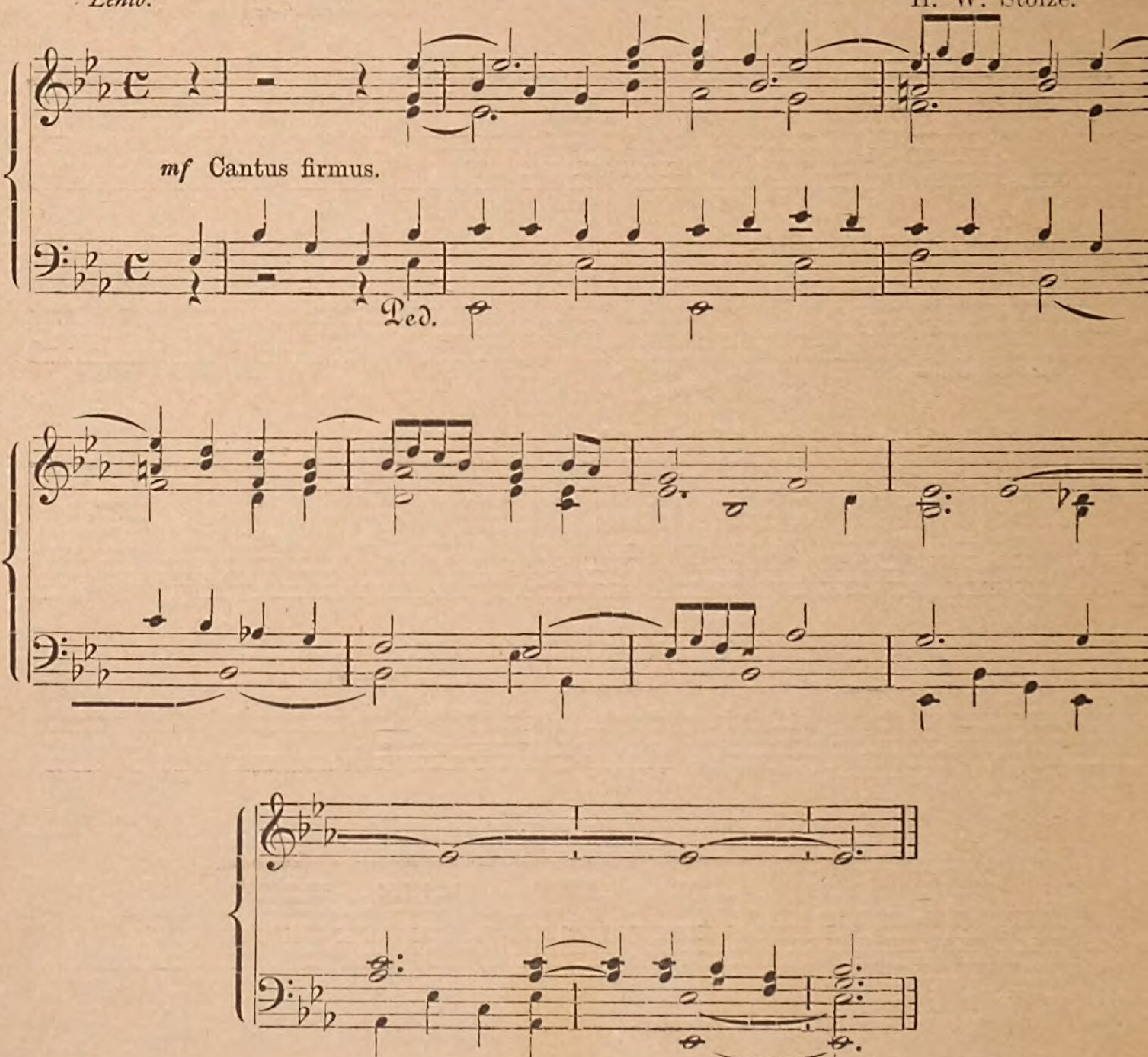
In dieser Weise hat das Vorspiel zu dem Choral die Bestimmung, die Gemeinde in der Kirche auf den Inhalt des darauf folgenden Gesanges vorzubereiten, daher soll es keine anderen Empfindungen ausdrücken und erregen, als das geistliche Lied kundgiebt. Die Tonart des Vorspiels muss auch die

des Chorals sein. Die Melodie des Chorals kann auch in das Vorspiel verwebt werden und ihm als Motiv dienen, oder doch wenigstens deutlich erkennbare Anklänge an die vorzutragende Choralmelodie enthalten.

Ein derartiges Vorspiel darf aber nicht zu lang sein, wenn es die beabsichtigte Wirkung auf die Zuhörer machen soll; folgendes Vorspiel kann als Beispiel eines derartigen Satzes dienen:

332. Vorspiel zu dem Choral „Wie schön leucht uns der Morgenstern, für die Orgel.

Lento. H. W. Stolze.



Das Präludium kann entweder dem diatonischen oder dem chromatischen Tonsysteme angehören; in beiden Fällen kann es rein akkordischer Natur sein, gebunden oder in Arpeggien, oder es ist verziert mit Vorhalten, Durchgangsnoten, Hilfs- und harmonischen Nebennoten. Sowohl das akkordische, als das verzierte Präludium beschränkt sich bloss auf den regelgerechten, gesunden Verbindungen schöner Harmonien innewohnenden Reiz, oder es verwebt noch nebenbei ein passendes Motiv.

Das Präludium kann auf Grundlage eines Themas, oder aus zwei Themas, die gewöhnlich im doppelten Kontrapunkte der Oktave erfunden sind, entwickelt und bearbeitet werden; die verschiedenen Arten der Imitation und die Kanons kommen hier ebenfalls häufig in Anwendung.

Muster von Präludien lieferte Bach in seinem herrlichen „wohltemperierten Klavier“, worauf wir den Schüler hinweisen.

In den neueren Opern wird das Präludium oder Vorspiel an die Stelle der früher üblich gewesenen Ouvertüre gesetzt. Dieses besteht meistens aus einem längeren Instrumentalsatz ohne feststehende bestimmte Form.

Als ein allgemein anerkanntes Kunstwerk dieser Gattung dürfen wir das „Lohengrin-Vorspiel" bezeichnen.

Auch die Vorspiele zu „Tristan und Isolde", zu den „Meistersingern" und zu „Parsifal" sind gleichfalls grossartige Konceptionen, die der Schüler sich zum Muster nehmen darf.

Die als Einleitung oder Introduktion bezeichneten Sätze bei Musikstücken verschiedenartiger Gattungen sind nichts anderes als Vorspiele.

Die Tokkate ist ebenfalls ein Gebilde der freien Phantasie und in der Form mit der Etüde gewissermassen identisch. Die Tokkate war früher sehr beliebt und hatte hauptsächlich die Fingerübungen zum Zweck, indem bei der Durchführung einer Tonphrase die Hände häufig wechselten, wobei bald die rechte, bald die linke Hand ein und dieselbe Figur ausführte. Die Tokkatine ist von kleinerem Umfange, also in Art der kleinen Etüde, und auch leichter in der Ausführung. Durch J. S. Bach erhielt die Tokkate den höchsten Grad der Vollendung.

Namentlich die Tokkaten in C-moll, D-moll und Fis-moll für Pianoforte, sowie desselben Meisters Orgel-Tokkaten, welche in der Regel aus 3 oder 4 Sätzen zusammengestellt sind, wie z. B. die C-moll-Tokkate, welche durch eine Art Präludium eingeleitet wird (vergl. nachstehendes Beispiel), sind als Muster derartiger Kompositionen zu betrachten.

333.



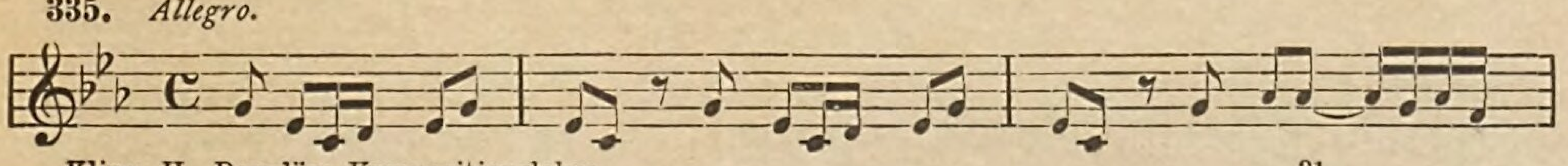
Der Mittelsatz dieser Tokkate besteht aus einem schön harmonischen Adagio:

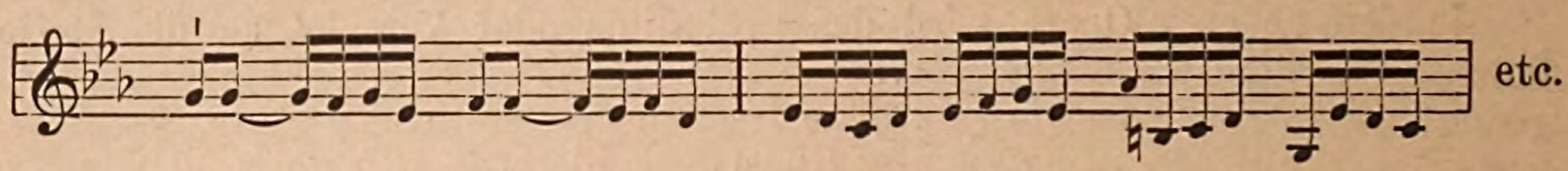
334.



Den Schluss bildet eine grossartige, breit ausgeführte Fuge über folgendes Thema:

335. *Allegro.*



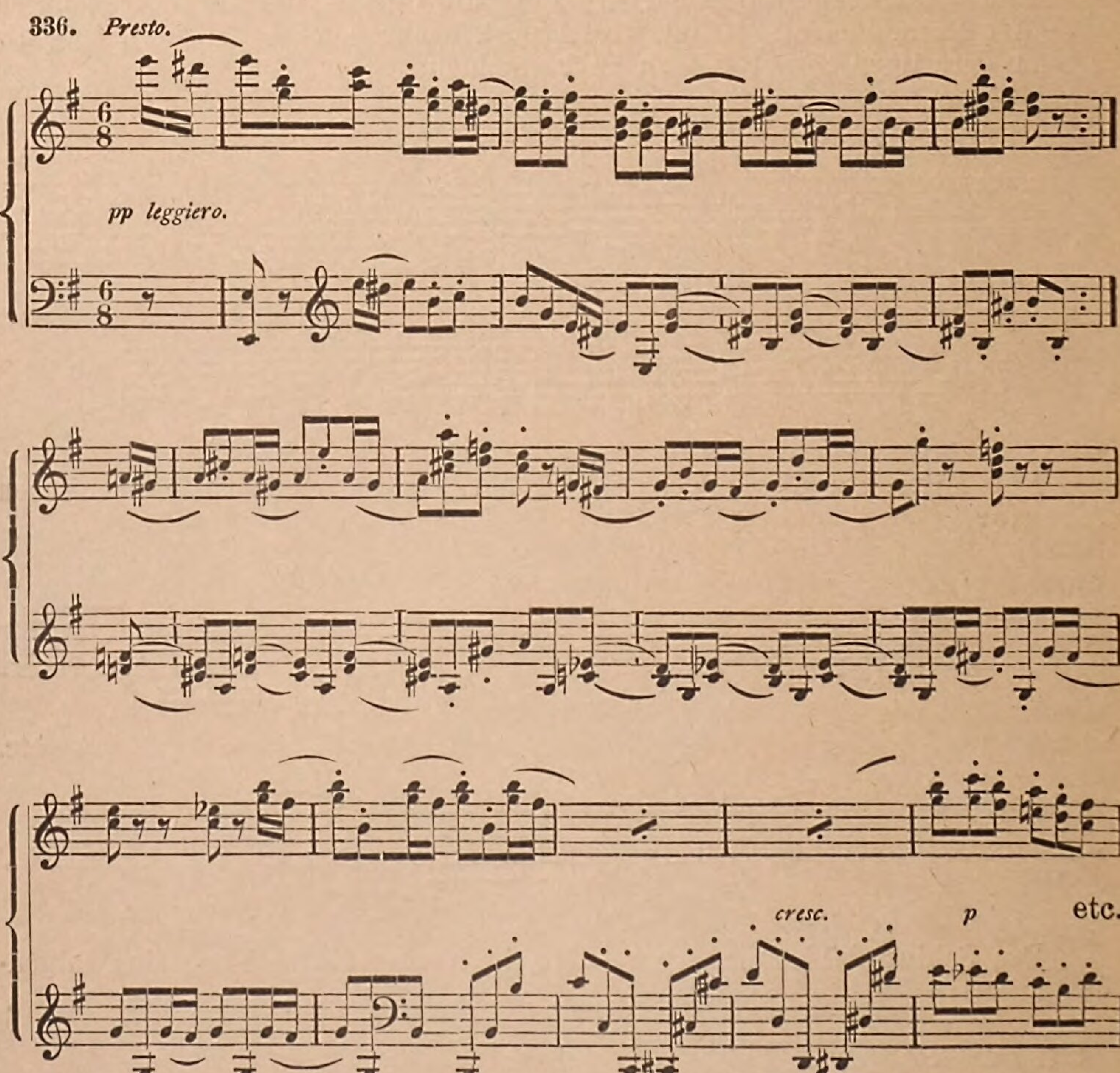


Das Capriccio* oder Caprice (Grille, Laune, eigentlich „Bocksprung“) gehört ebenfalls der Gattung der Etüde und freien Phantasie an, für welche bekanntlich eine bestimmte Form oder Norm nicht existiert; allerdings wollen die Komponisten heute die Bezeichnungen Phantasie und Capriccio nicht mehr als synonym gelten lassen, sondern letztere für besonders kecke, prickelnde und flott sich abspielende Stücke vorbehalten.

Das Capriccio kann sowohl in Liedform, als in Tanz- und Rondoform gesetzt werden. Der Titel kennzeichnet den Charakter der Komposition. Mattheson sagt über die Capricen: „Je wunderlicher und ausserordentlicher sie sind, desto mehr verdienen sie ihren Namen.“ Das hübsche Rondo-Capriccio für Pianoforte, op. 14 von Mendelssohn, entspricht in eminenter Weise dem Namen und zeigt den gewandten Meister.

Besagtes Tonstück beginnt mit einer Andante-Einleitung in E-dur, im Umfange von 25 Takten, darauf folgt das launige Thema des Capriccio in E-moll:

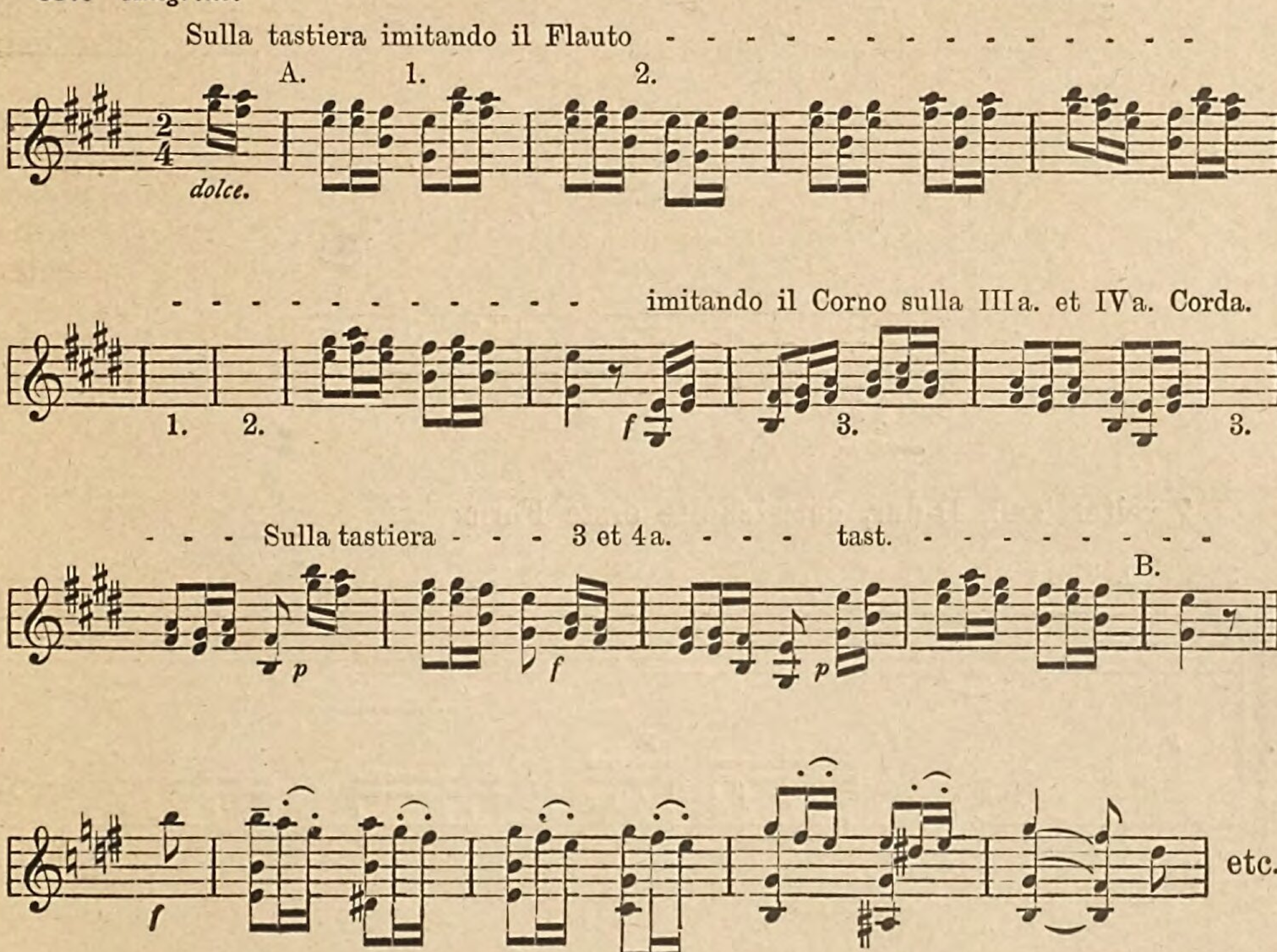
336.



*) Sprich „Kaprittscho“.

Selbstverständlich kann der Komponist das Capriccio auch für andere Instrumente verwenden; so hat Nicolo Paganini 24 Caprices für Violon-Solo geschrieben, welche zwar grosse Anforderungen an die Technik des Interpreten stellen, aber sehr effektvolle und dankbare Konzertpièçen sind. Als Beispiel lassen wir hier den Anfang von der 11. Caprice folgen:

337. *Allegretto.*



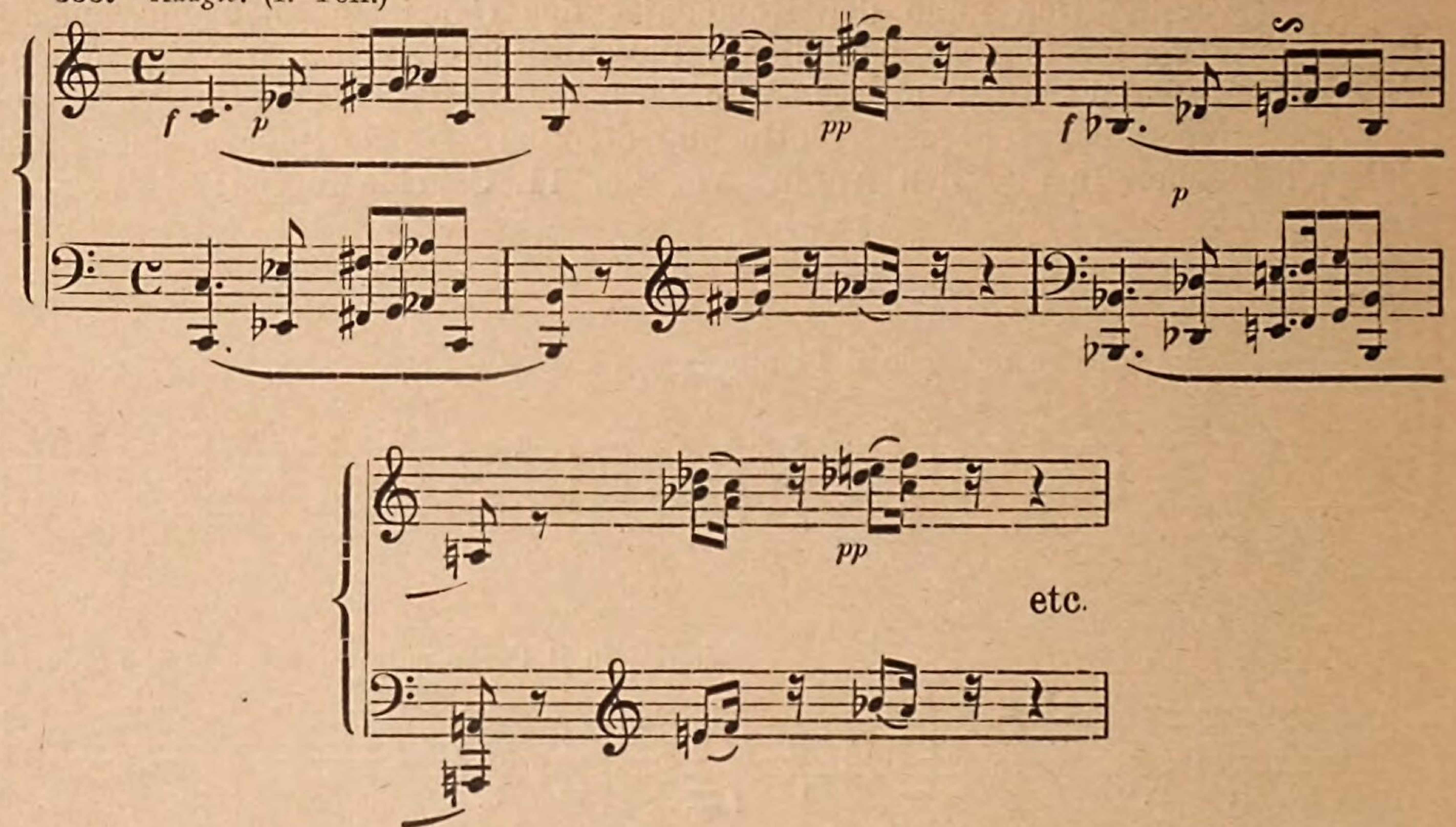
Die **Phantasie** steht ausserhalb der eigentlichen Formenlehre im engeren Sinne, sie benützt keine der musikalischen Formen konsequent, sondern sie nippt bald hier bald dort; sie singt ein Lied, sie variiert, transkribiert, paraphrasiert, sie lässt marschieren, tanzen, sie wendet sich der Rondo- und Sonatenform zu, sie präludiert und fugiert, aber nirgends verweilt sie lange, nichts führt sie ganz aus, unstät hin und her schweifend regt sie eine Reihe musikalischer Gedanken an, die nur durch die ihnen innewohnende Verwandtschaft zusammengehören, nicht durch ihre Beziehungen in der Verarbeitung. Die Phantasie ist daher frei von den Fesseln der üblichen musikalischen Formen. Mattheson benennt folgende Arten derselben: Boutades, Capricci, Tokkate, Préludes, Ritornelli etc., woraus man auf die Verwandtschaft dieser Formen schliessen kann.

Die zwei- und vierhändigen Klavier-Phantasien von Mozart, sind in ihrer Art Meisterwerke von unvergänglicher Schönheit; Beethoven bezeichnet seine Sonaten op. 27, No. 1 und 2 „quasi una fantasia".

Betrachten wir die gewöhnlich mit der C-moll-Sonate verbundene Phantasie für Klavier von Mozart nun etwas näher:

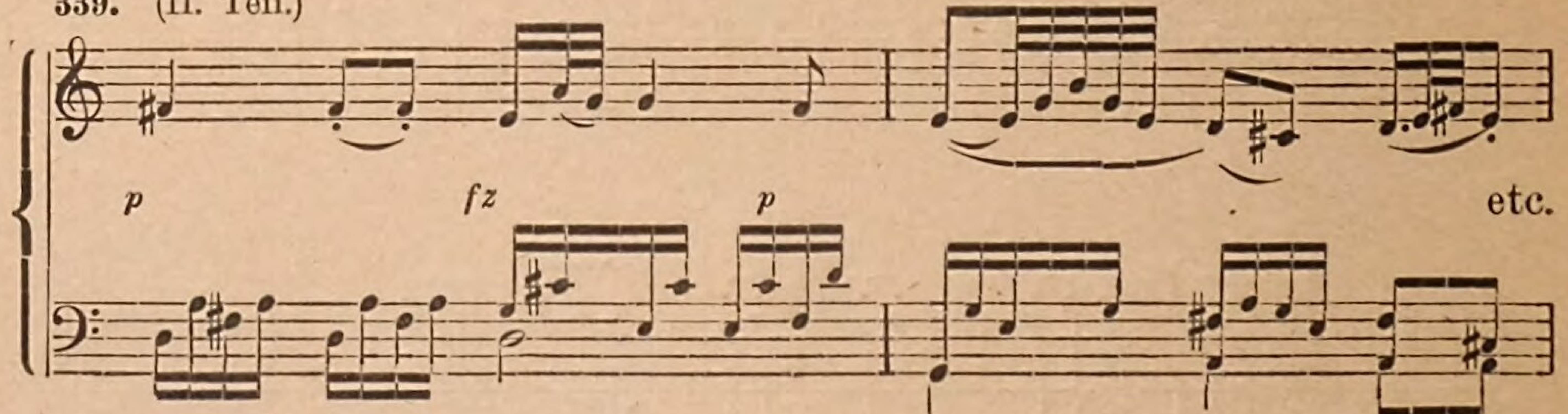
I. Adagio: Erster Teil, ohne eigentliche Haupttonart, beginnend in C-moll aber sofort modulierend nach G-dur, B-dur, F-dur, As-dur, Des-dur, B-moll, H-dur, C-moll, Es-moll, H-dur, H-moll, Fis-dur.

338. *Adagio.* (I. Teil.)



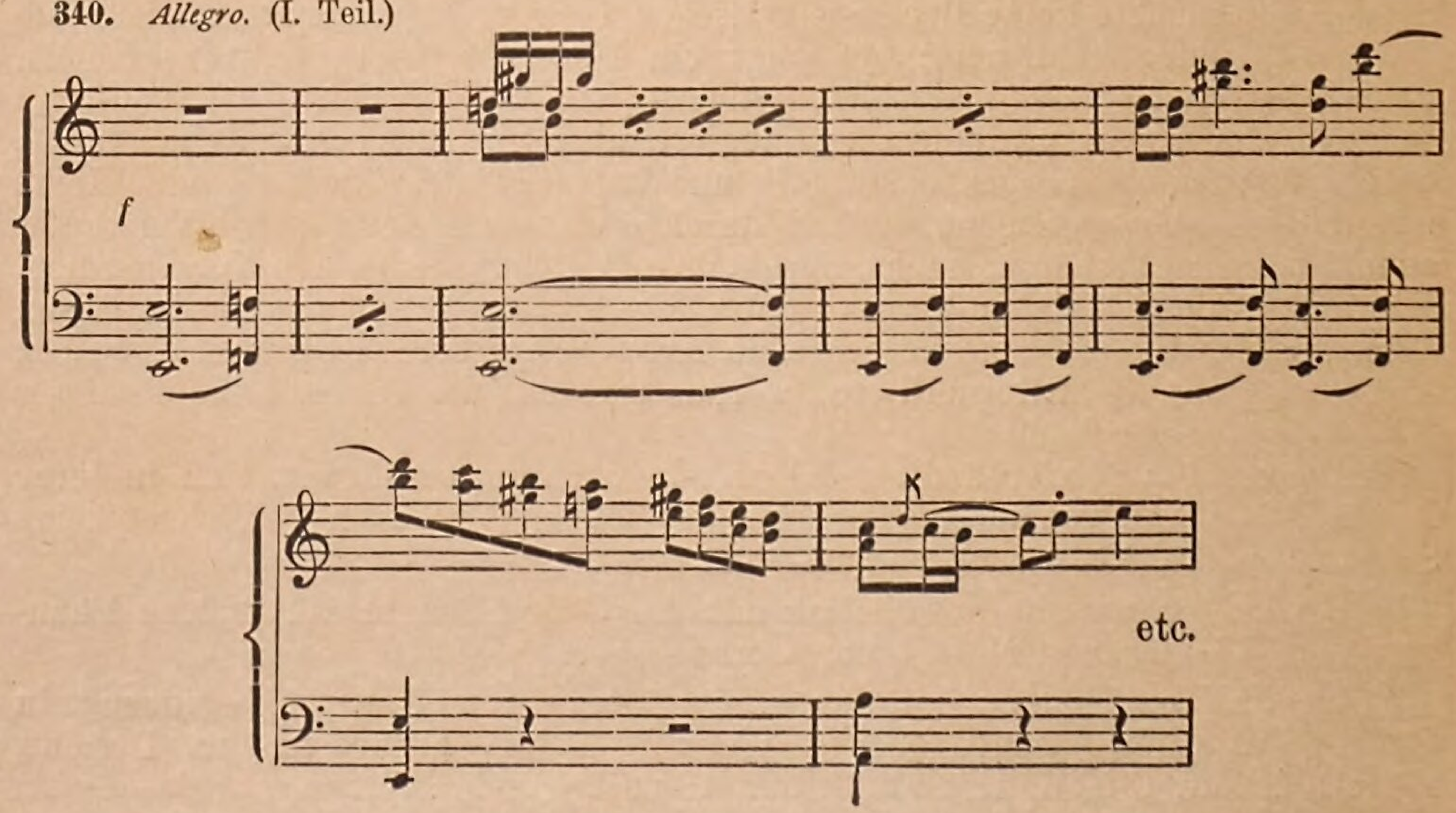
Zweiter Teil, D-dur, entwickelte erste Form.

339. (II. Teil.)



II. Allegro: Erster Teil beginnend in A-moll, herunterrückend nach G-moll mit Schluss nach C-dur.

340. *Allegro.* (I. Teil.)



Zweiter Teil F-dur, F-moll und weiter modulierend nach Des-dur, Es-moll, Cis-moll, H-moll, A-moll, G-moll, F-dur, E-moll, D-moll, C-dur, mit endlichem Halbschluss auf F.

341. (II. Teil.)



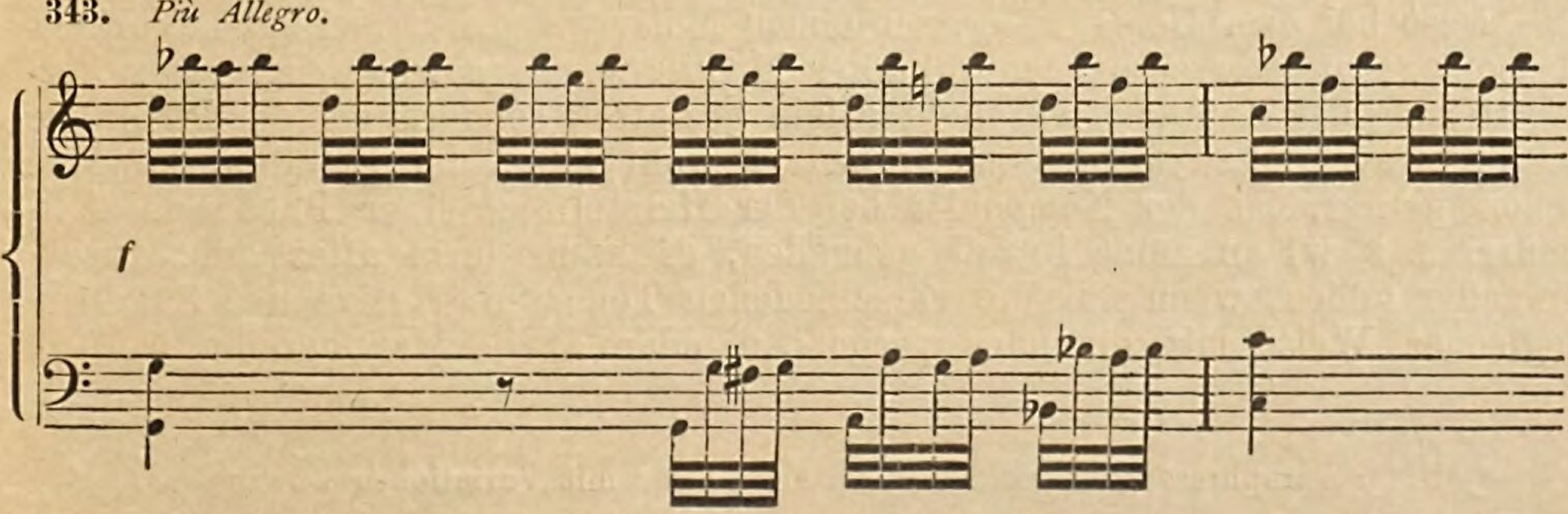
III. Andantino: B-dur, ausgebildete erste Form mit Trugschluss nach G-moll zu Ende und kurze zum Teil IV. überleitende Coda.

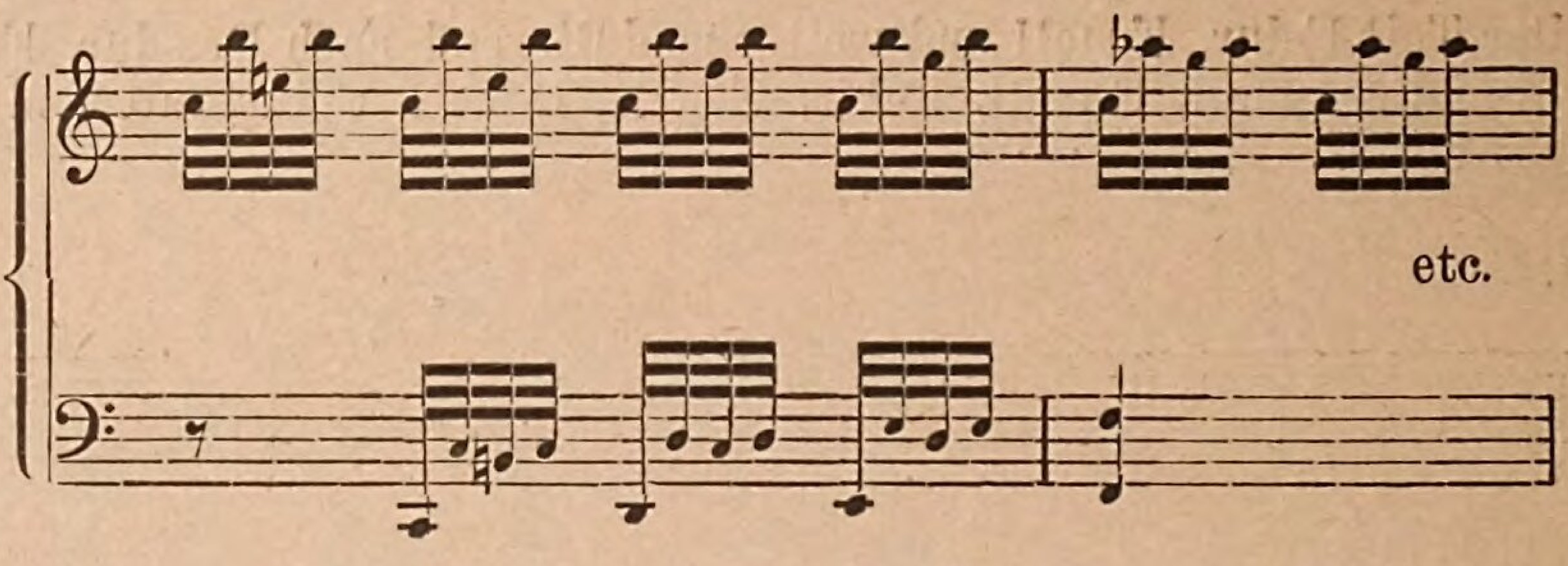
342. *Andantino.*



IV. Più Allegro: beginnend in G-moll, fallend nach F-moll, Es-moll, Des-dur, sodann mehr in harmonischen Schritten weitergehend nach B-moll, Ges-dur, Des-dur, As-dur, F-moll, G-moll und endlich in C-moll einmündend.

343. *Più Allegro.*





V. Tempo primo (Adagio): Wiederholung des ersten Teils, aber mit weniger Modulationen, in C-moll, der Haupttonart des ganzen Werkes, abschliessend.

Wir haben schon am Anfang dieses Lehrbuches die Gelegenheit gehabt, den Kunstjünger auf diese herrliche Mozart'sche Phantasie aufmerksam zu machen, und zwar speziell auf die wunderschönen Harmoniefolgen, welche das Werk in Hülle und Fülle enthält, und deren eingehendes Studium ein dickleibiges Buch über Harmonielehre teilweise ersetzen dürfte.

Eine andere Art Phantasie ist das allbekannte Potpourri, welches nach einer willkürlichen Zusammenstellung verschiedene Motive wie Lieder, Märsche, Tänze, Arien, Ensemblesätze u. s. w. hauptsächlich aber Opernmotive, durch kleine Uebergänge und Modulationen mit einander verbindet. Die Paraphrase,*) die Mosaiques de l'Opéra, sowie die Reminiscences, Erinnerungen, Bouquet de Mélodies u. s. w. sind nur andere Benennungen für Potpourri.

Viele Musiker bilden sich ein, dass derartige Stücke zu schreiben, eine leichte Arbeit sei. Das ist aber eine falsche Auffassung. Wir sind im Gegenteil der Meinung, dass es keine leichte Aufgabe ist, eine schöne wohlklingende und wirkungsvolle Phantasie über eine Oper, über Lieder oder Märsche u. s. w. herzustellen, denn dazu gehört vor allem viel Geschmack und tüchtige Kompositionskenntnisse.

Eine solche Phantasie darf nicht zu lang ausgesponnen sein, sonst wird die beabsichtigte Wirkung verfehlt, und die Zuhörer langweilen sich dabei. Namentlich richte man sein Augenmerk darauf, recht viele rhythmische Abwechslung in die verschiedenen Motive, die man ausgewählt, zu bringen; demnach soll auf ein langsames Tempo ein schnelleres folgen u. s. w. Auch beachte man, dass die Themas durch entsprechende Ueberleitungstakte, sowie durch Modulationen mit einander verbunden werden, und nicht von einer Tonart in die andere springen, ohne sie vorerst durch einige passende Takte hinüberzuleiten.

Ferner ist es ratsam, die Tonarten des Originals, welches man bearbeiten will, womöglich beizubehalten. Bei Sätzen jedoch, welche speziell für ein Soloinstrument bestimmt sind, kann die Tonart so gewählt werden, wie es für das betreffende Instrument am vorteilhaftesten passt.

Dass bei dem Uebergange von einem Motiv in das andere das Vorhandensein recht überraschender pikanter Modulationen, sowie geistreicher Zersplitterung der Hauptmotive, nicht allein gestattet, sondern bei der Phantasie sogar vorausgesetzt werden muss, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Wie schon gesagt, ist der Komponist bei der Herstellung einer Phantasie (Potpourri u. s. w) an keine Fessel gebunden, es kann darin alles bunt durcheinander gehen, wenn nur die verschiedenen Tonarten, Motive und Sätze, in logischer Weise mit einander verbunden oder aneinander gereiht werden,

*) Unter Paraphrase wird vielfach auch ein Thema mit Variationen verstanden.

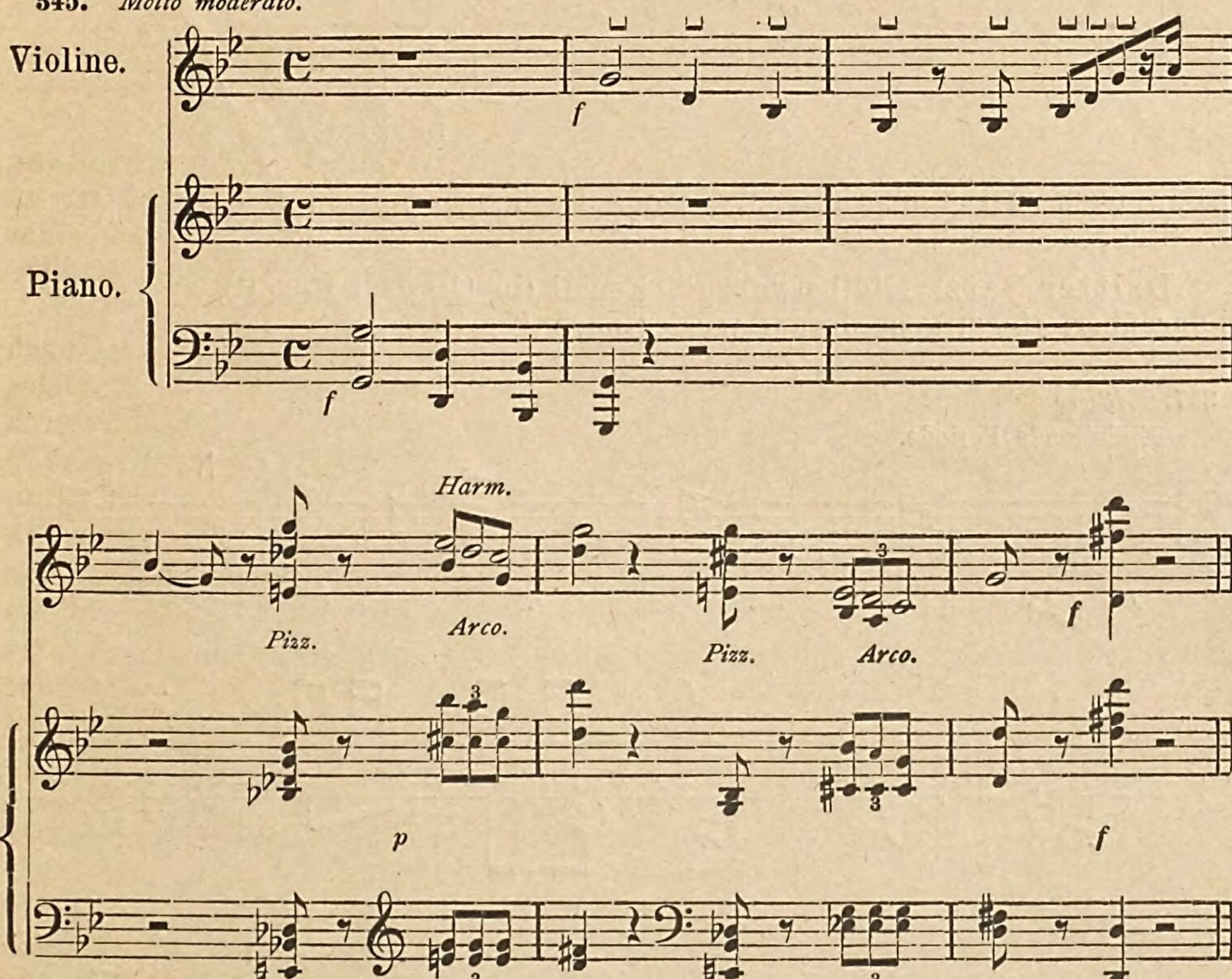
derart, dass der Gesamteindruck der Phantasie für den **Zuhörer** befriedigend ausfällt.

Folgende zwei Stücke wollen wir als Beispiele für die Kompositionsweise einer Konzertphantasie für ein Soloinstrument mit Pianofortebegleitung, sowie der gewöhnlichen Phantasie oder Potpourri über Opernmotive, anführen.

A. Phantasie concertante über Motive aus der Oper „Robert der Teufel“ von Meyerbeer, für Violine und Pianofortebegleitung von D. Alard.

Erster Satz: „Beschwörungsszene“, G-moll (im Original H-moll):

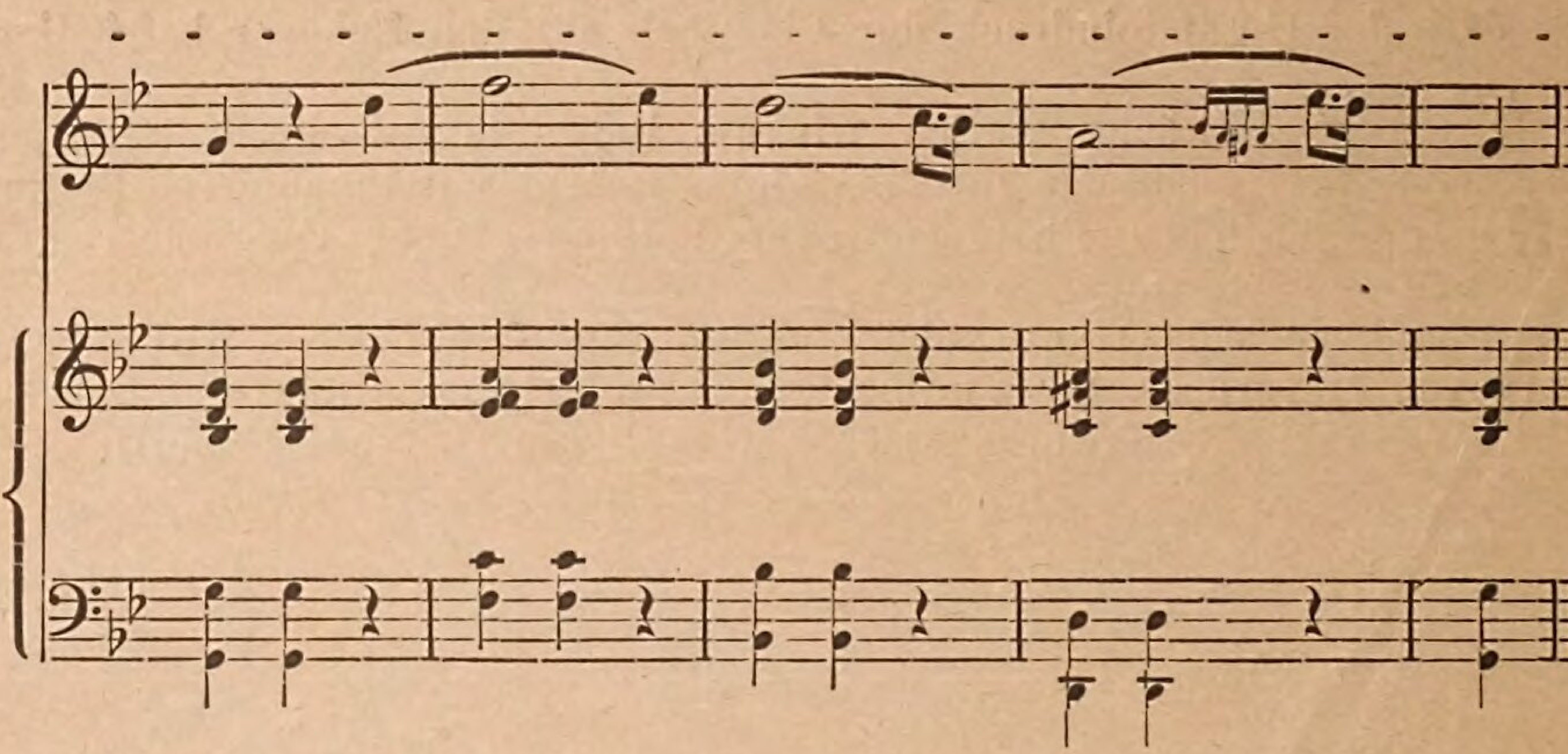
345. *Molto moderato.*



Zweiter Satz: „Gnadenarie“, G-moll (im Original F-moll)

346. *Poco Andantino.* 3e Corde - - - - - - - - - - - - -

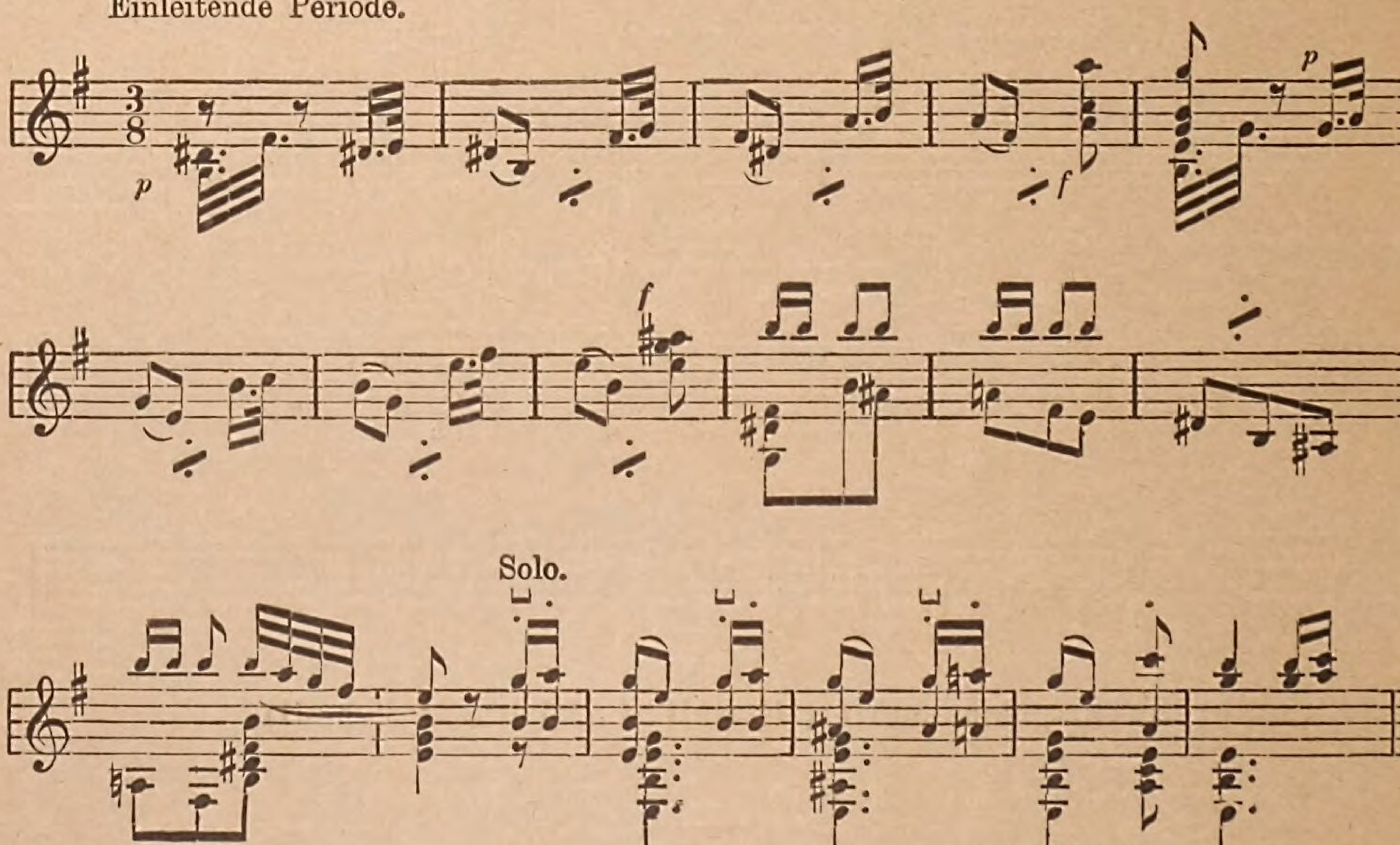




später nach G-dur überleitend, darauf Es-dur und dann wieder in G-dur abschliessend.

Dritter Satz: „Höllenwalzer", E-moll (im Original H-moll), später nach E-dur überleitend, geht darauf wieder nach E-moll zurück.

347. *Allegro.*
Einleitende Periode.



Vierter Satz: „Sicilienne", G-dur (im Original F-dur).

348.



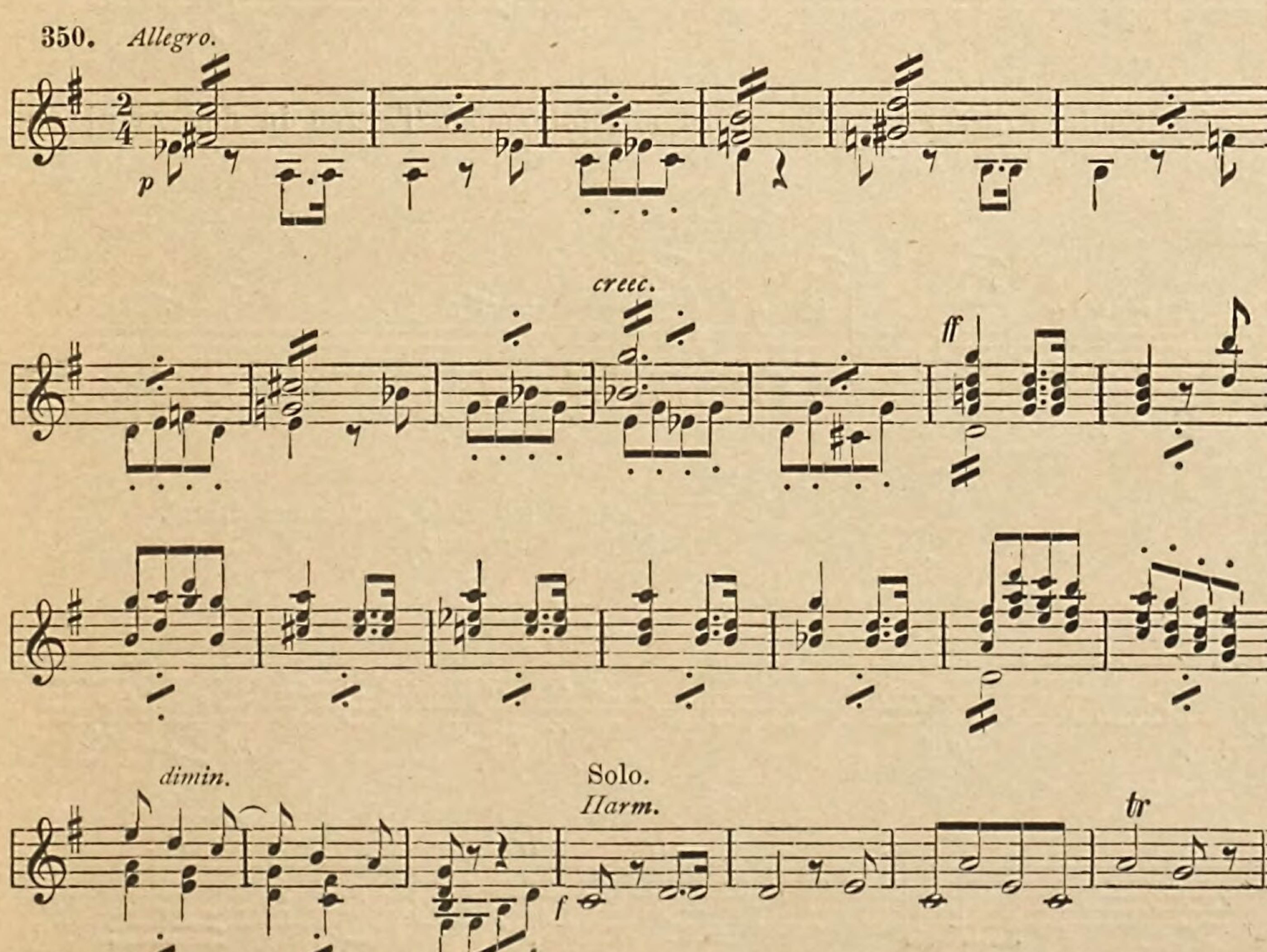
Fünfter Satz: „Air de Ballet", A-dur (im Original Es-dur), wird durch folgendes Motiv nach dem Motiv der vorstehenden Sicilienne hinübergeleitet:

349.



Sechster Satz: „Brillantes Finale“, G-dur (im Original C-dur) über das Paukenmotiv, mit folgender einleitender Periode von 23 Takten:

350.

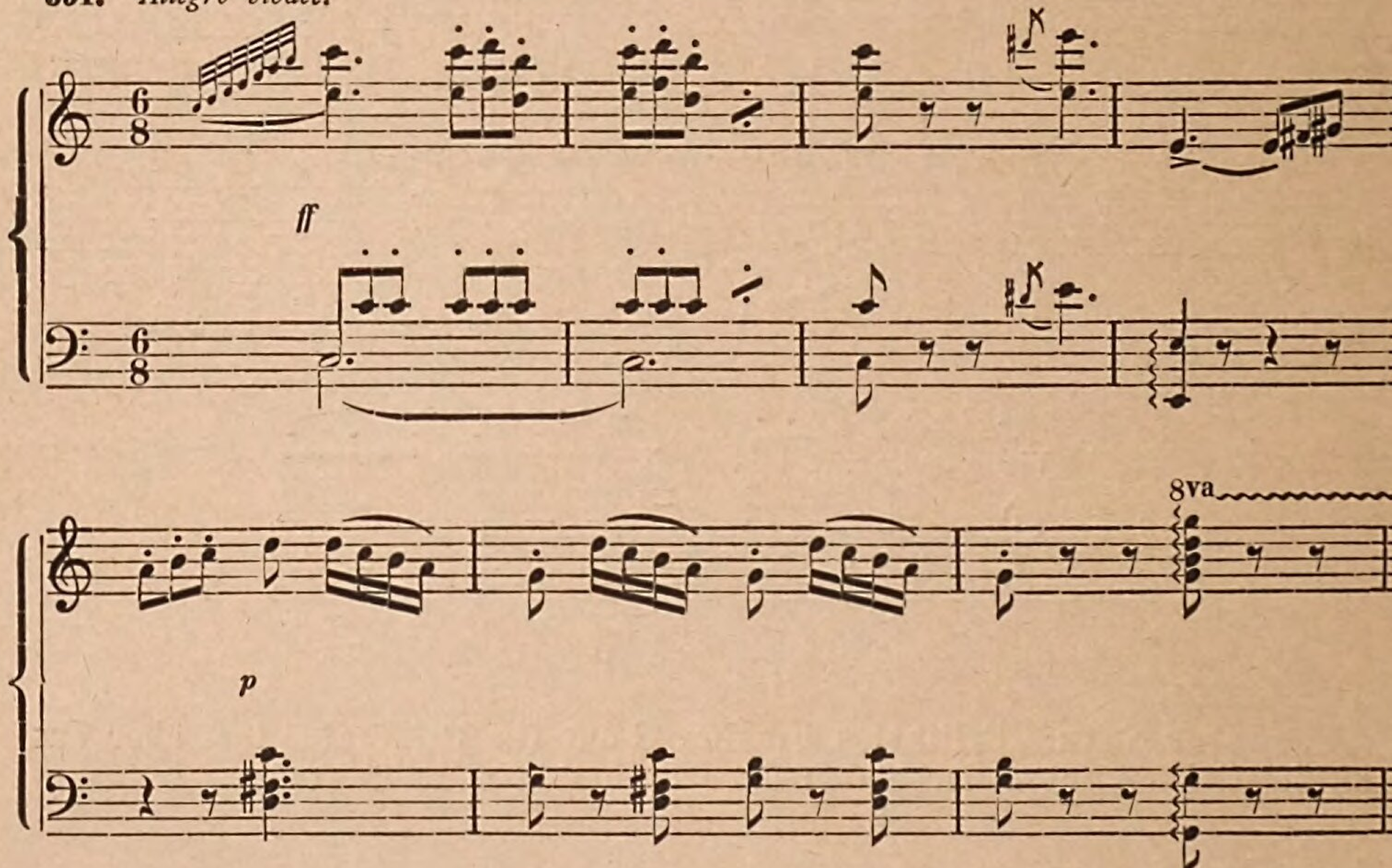


Selbstverständlich wählte der Autor dieser Phantasie nicht allein die für die Violine dankbarsten und wohlklingendsten Tonarten, sondern er hat nebenbei noch mit vielem Geschick die Hauptmotive mit glänzenden Figuren, Passagen und Kadenzen ausgestattet und auf diese Weise die ganze Phantasie zu einem schmuckvollen Konzertstück gestaltet.

B. Potpourri sur des motifs de l'Opéra „Le Barbier de Séville" de Rossini, pour le Piano par Henri Cramer.

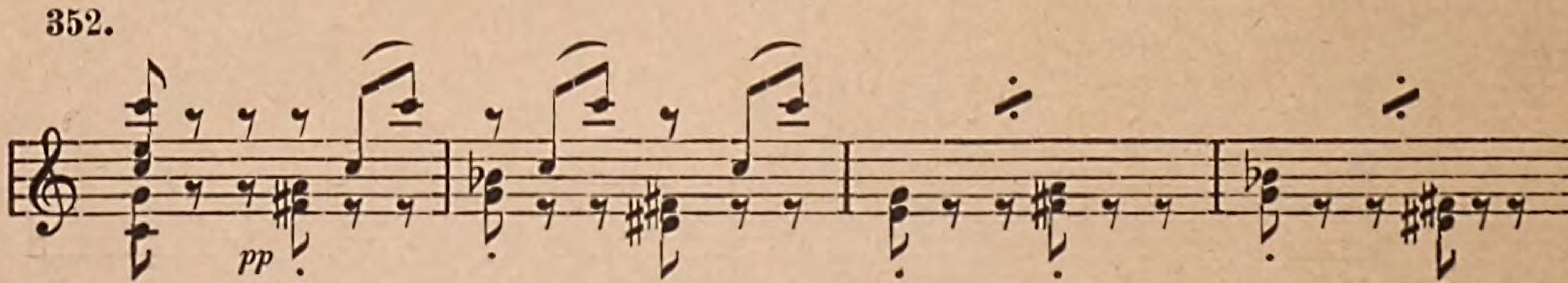
Erster Satz: Cavatina „Ich bin das Faktotum der schönen Welt". C-dur.

351. *Allegro vivace.*



Am Schluss dieser Cavatine wird mit folgenden Takten in den zweiten Satz F-dur übergeleitet:

352.



353. „Frag' ich mein beklommen Herz".
Andante. Cavatina:





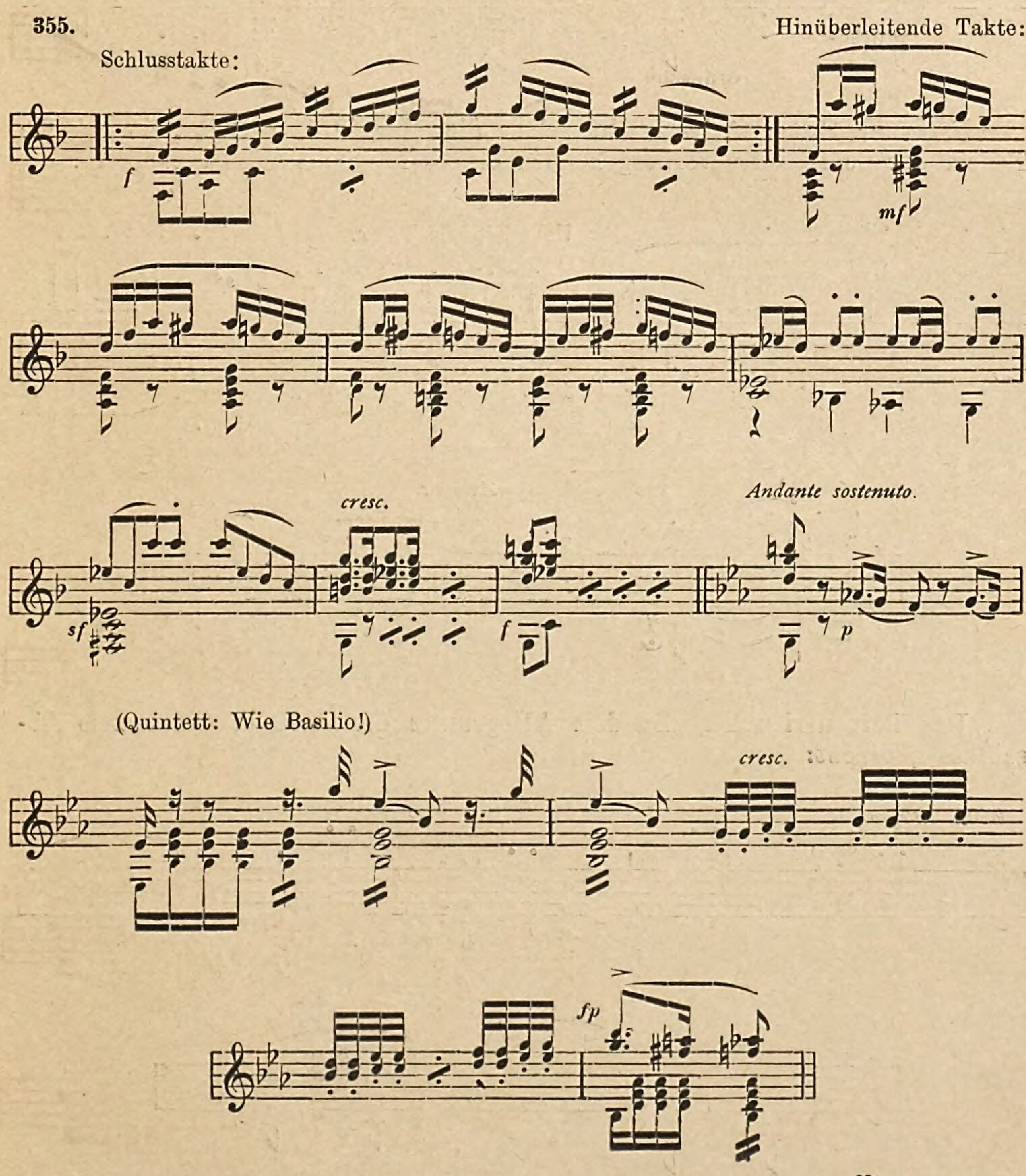
Diesem Andante ist ebenfalls das zu dieser Cavatine gehörende Allegro moderato beigegeben:

354.



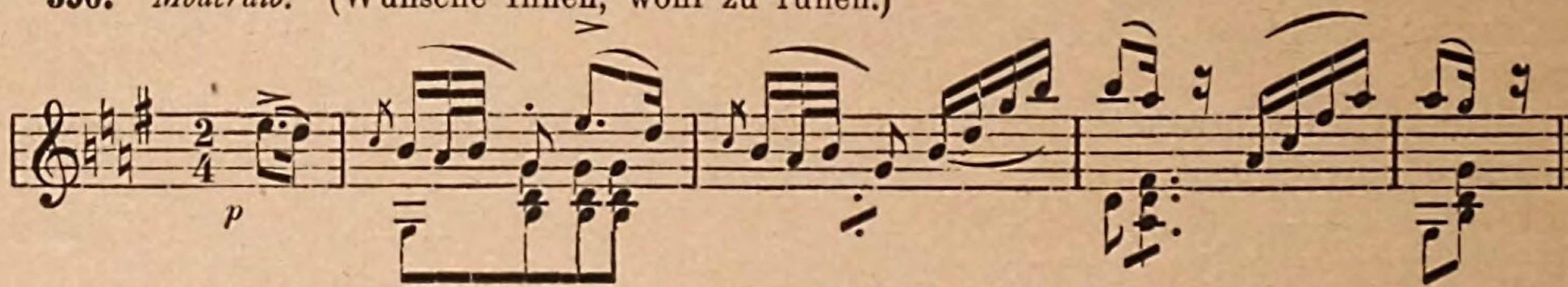
mit Schluss nach Es-dur für den dritten Satz:

355.



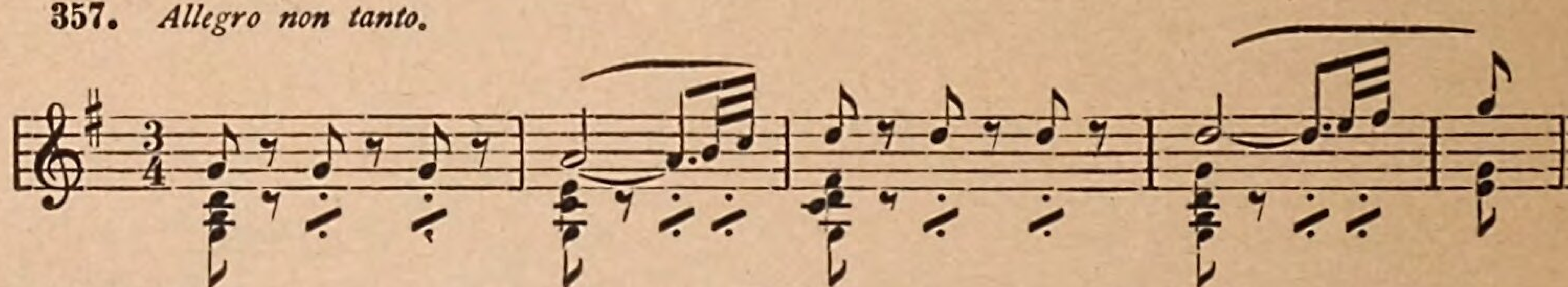
und weiter modulierend nach G-dur:

356. *Moderato.* (Wünsche Ihnen, wohl zu ruhen.)



Vierter Satz: Chor „Stille nur stille“ verweilt in G-dur:

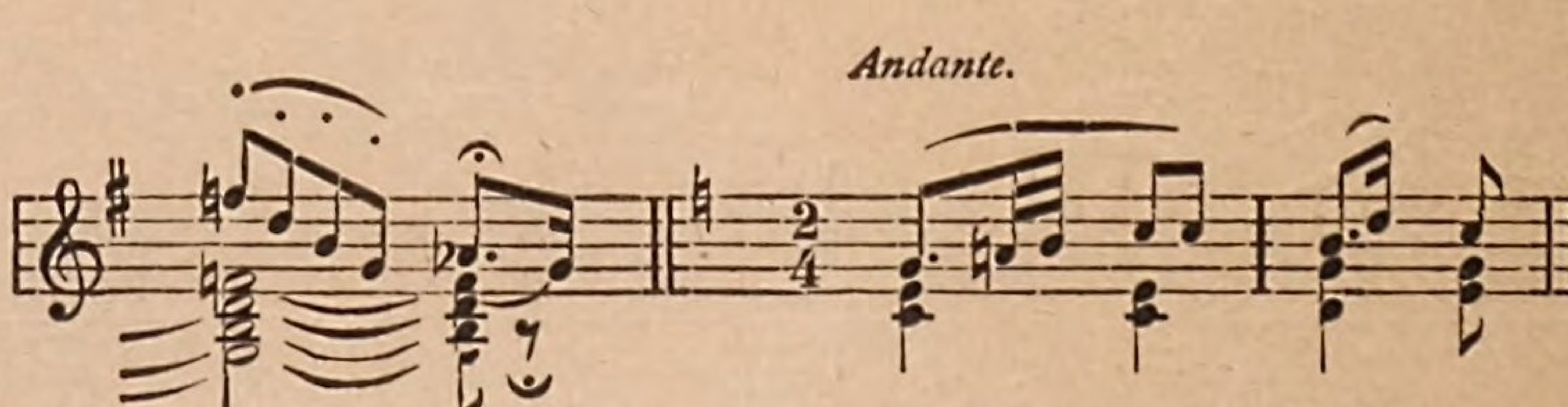
357. *Allegro non tanto.*



Fünfter Satz: Aria „Sieht schon die Morgenröte“ C-dur, in welche Tonart der Schluss des vorhergehenden Satzes folgenderweise einmündet:

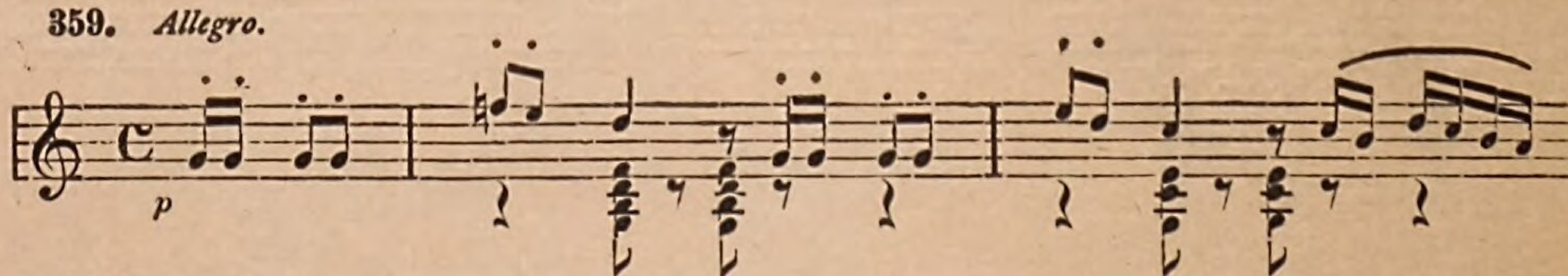
358.

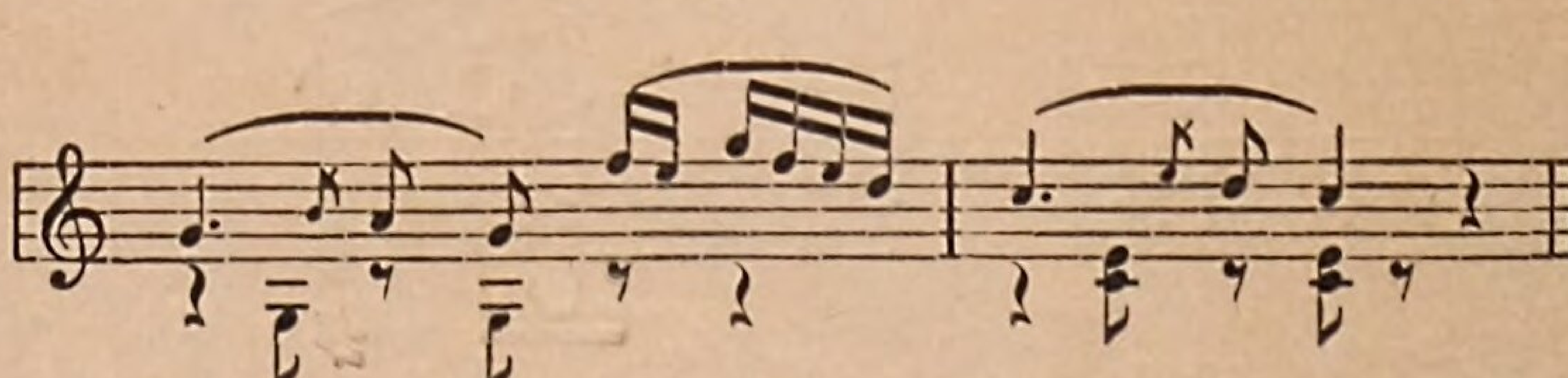




Das Potpourri wird mit dem Allegrosatz der Aria in C-dur zum Abschluss gebracht:

359. *Allegro.*





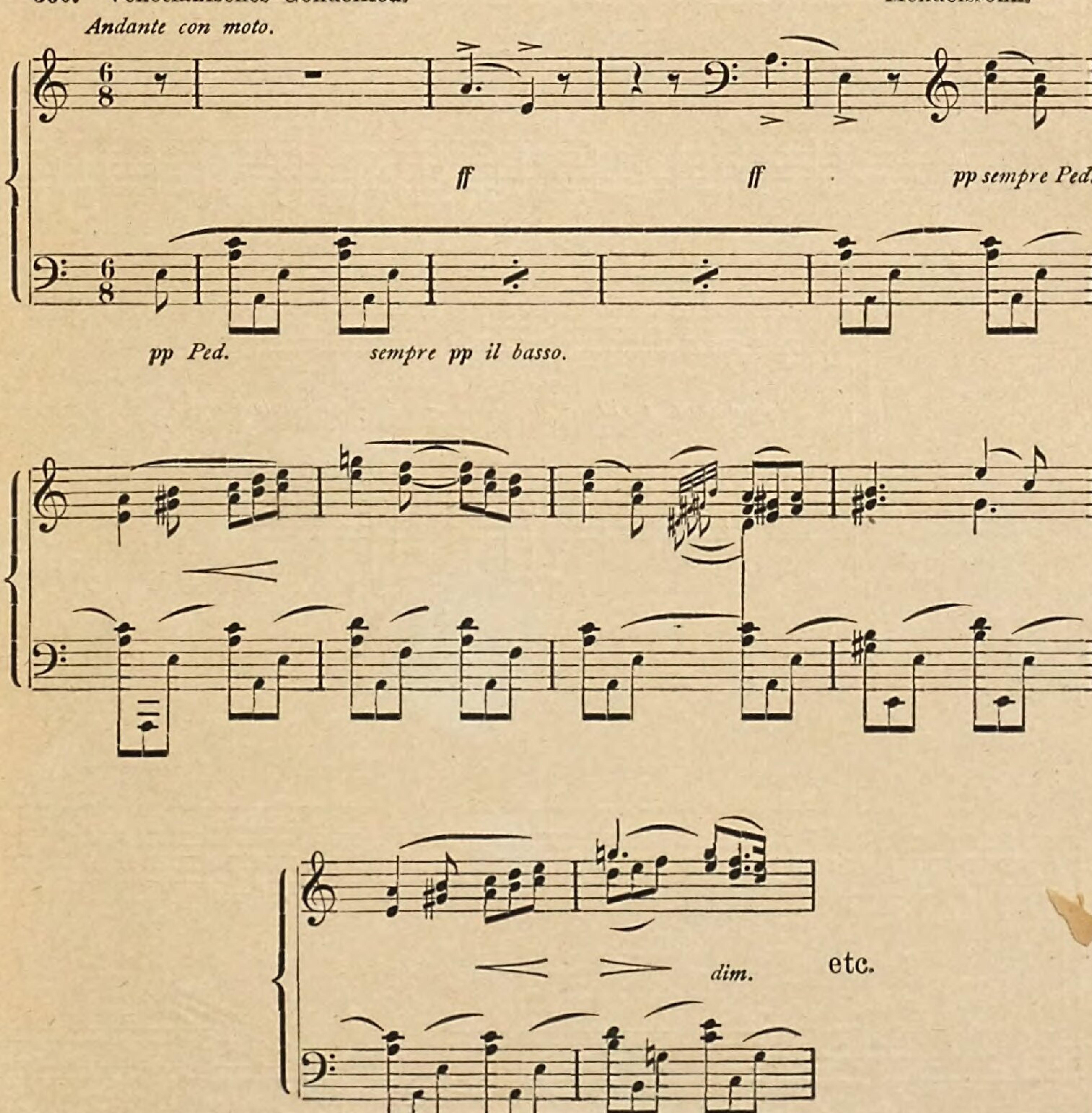
Die Originaltonarten sind in diesem Potpourri beibehalten worden.

Das Lied ohne Worte umfasst die Musikstücke nationalen und lokalen Kolorits, als: die französische Chanson und Chansonette, die italienische Canzona, Barcarola, Gondoliera, die Romanze, Bagatelle, Charakterstück, Impromptu, lyrische Stücke, Miniaturen, Nocturne, Berceuse, Elegie, Ballade, Novellette, Pastorale, Legende, Märchenbilder, Serenade, Aubade u. v. a. m.

Alle diese Vokalformen hat sich die reine Instrumentalmusik angeeignet, und so besitzen wir diese Musikstücke für Pianoforte, für Soloinstrumente, für Orchester u. s. w.

Meister des Satzes solcher kleiner Stücke sind Mendelssohn, Chopin, Schumann, Stephen Heller u. a. Das lyrische Gebiet ist aber ein so unbegrenztes und unendlich vielseitiges, dass es hier unmöglich ist, darüber bestimmte Anhaltspunkte zu geben. Auf alle Fälle müssen diese Sätze eine logische Gruppierung der Themen, sowie eine gute Form, gleichviel von welcher Dimension, festhalten. Dass die Begleitung hierbei ebenfalls eine besondere Rolle spielt, bedarf eigentlich keiner besonderen Erwähnung. In der Gondoliera oder Barcarole z. B. sucht die Begleitung die Bewegung der Ruder durch den Rhythmus nachzuahmen:

360. Venetianisches Gondellied. Mendelssohn.



Die Nocturne ist ein Musikstück träumerischen Charakters und ohne bestimmte Form. Chopins Nocturnen für Klavier sind wahre Perlen auf diesem Gebiete, wie z. B. op. 15, No. 1, welches aus zwei kontrastierenden Themen besteht. Das erste Thema sanft und ruhig:

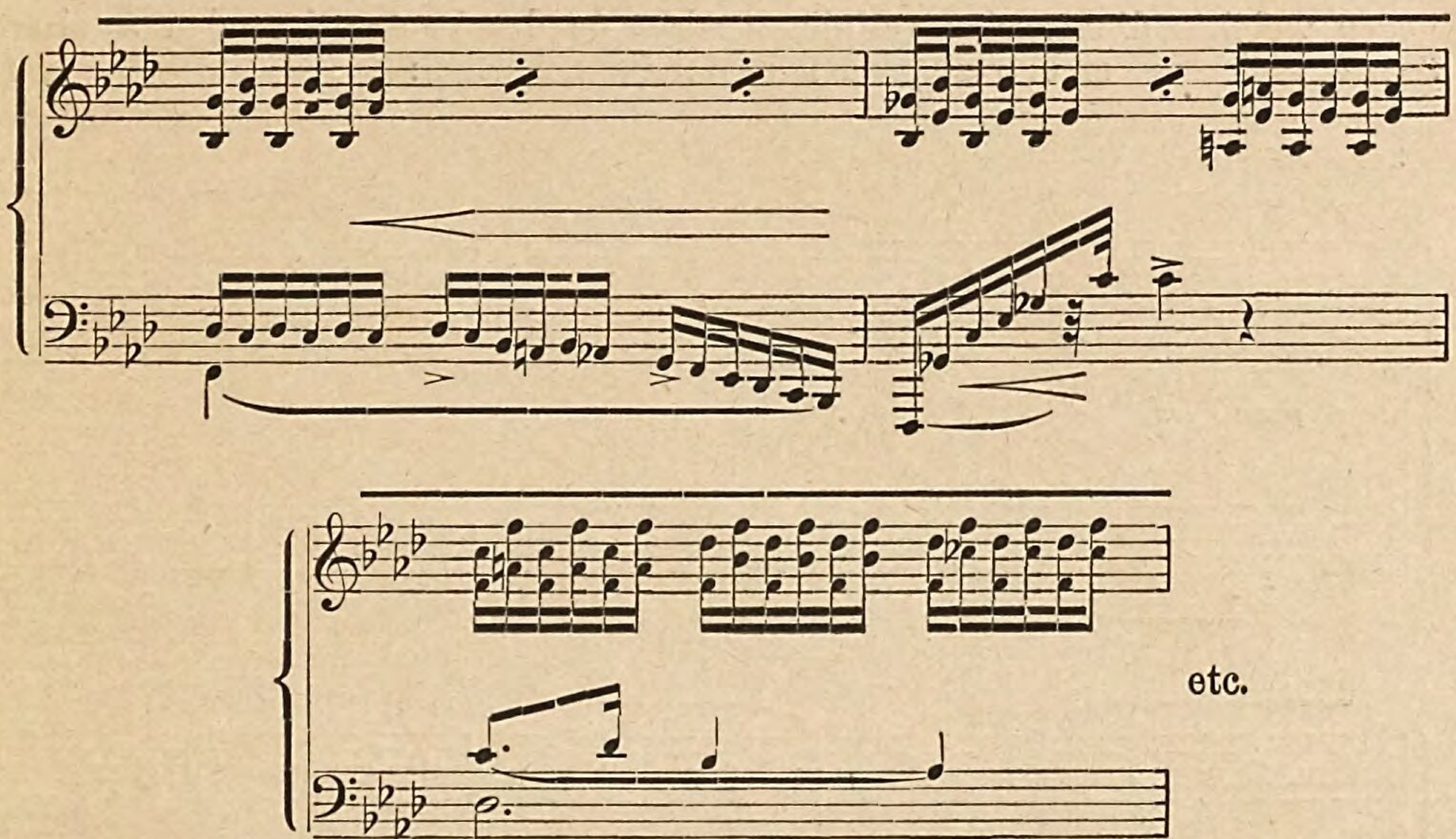
361. *Andante Cantabile.*



Auf dieses folgt dann eine düstere dramatisch gehaltene Periode in F-moll:

362. *Con fuaco.*



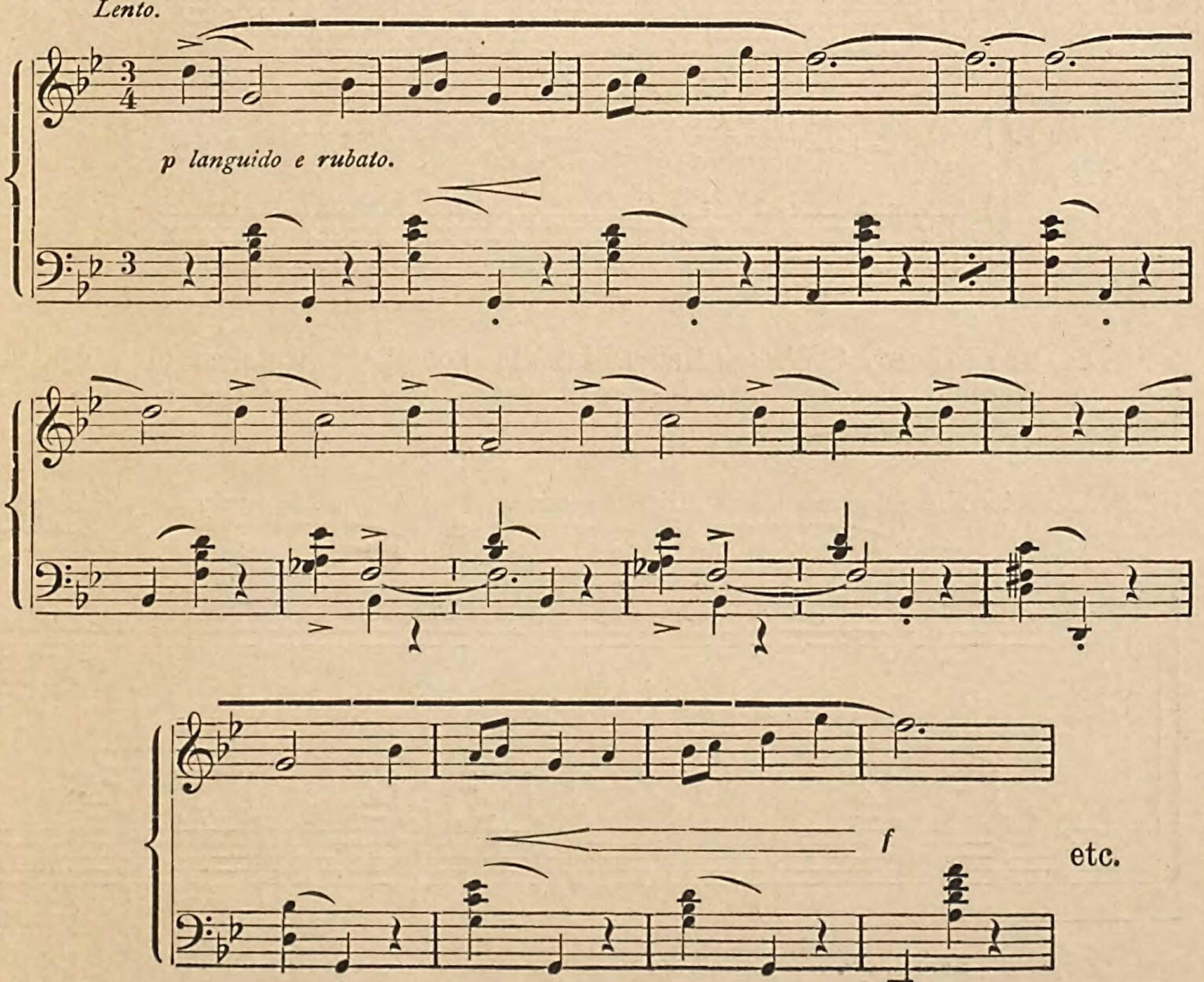


Mit den lieblichen Klängen des ersten Themas beschliesst Chopin dann diese reizende Nocturne.

In dem ersten Satze von No. 3 dominiert ein unbestimmtes, trauriges, unruhiges Gefühl:

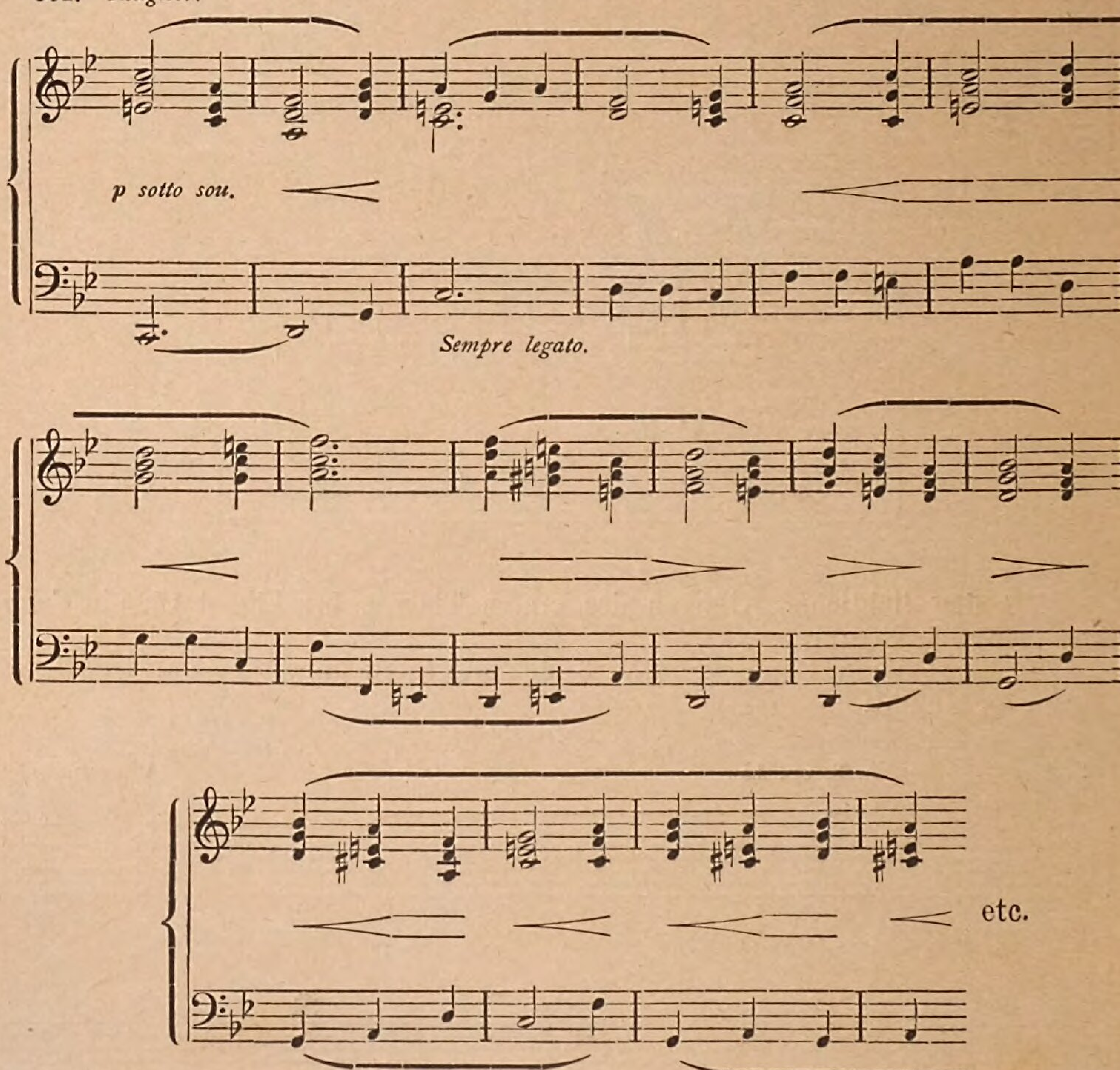
363. Nocturne No. 3, op. 15 Chopin.

Lento.



gegen welches die ernsten religiösen Akkorde des kontrastierenden zweiten Satzes gleichsam eine trostspendende Wirkung machen:

364. *Religioso.*



Die Berceuse*) („Wiegenlied“), ist ein Tonstück, welches eine sanfte, einschmeichelnde Melodie erfordert und dessen Begleitung die rhythmische Bewegung des Wiegens nachahmt.

365. Kind im Einschlummern, aus „Kinderszenen“. R. Schumann, op. 15.



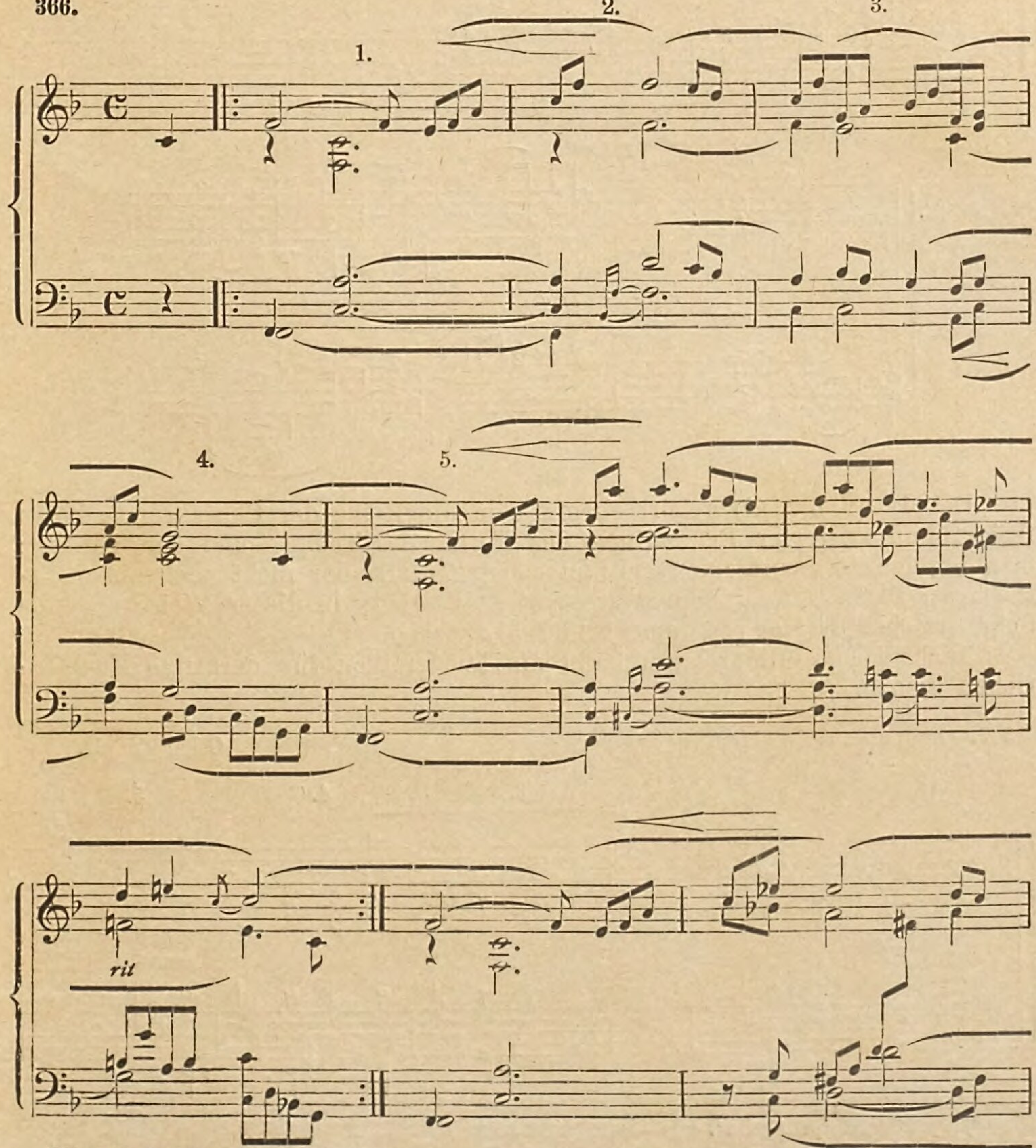
*) Sprich „Berssöhs’“.

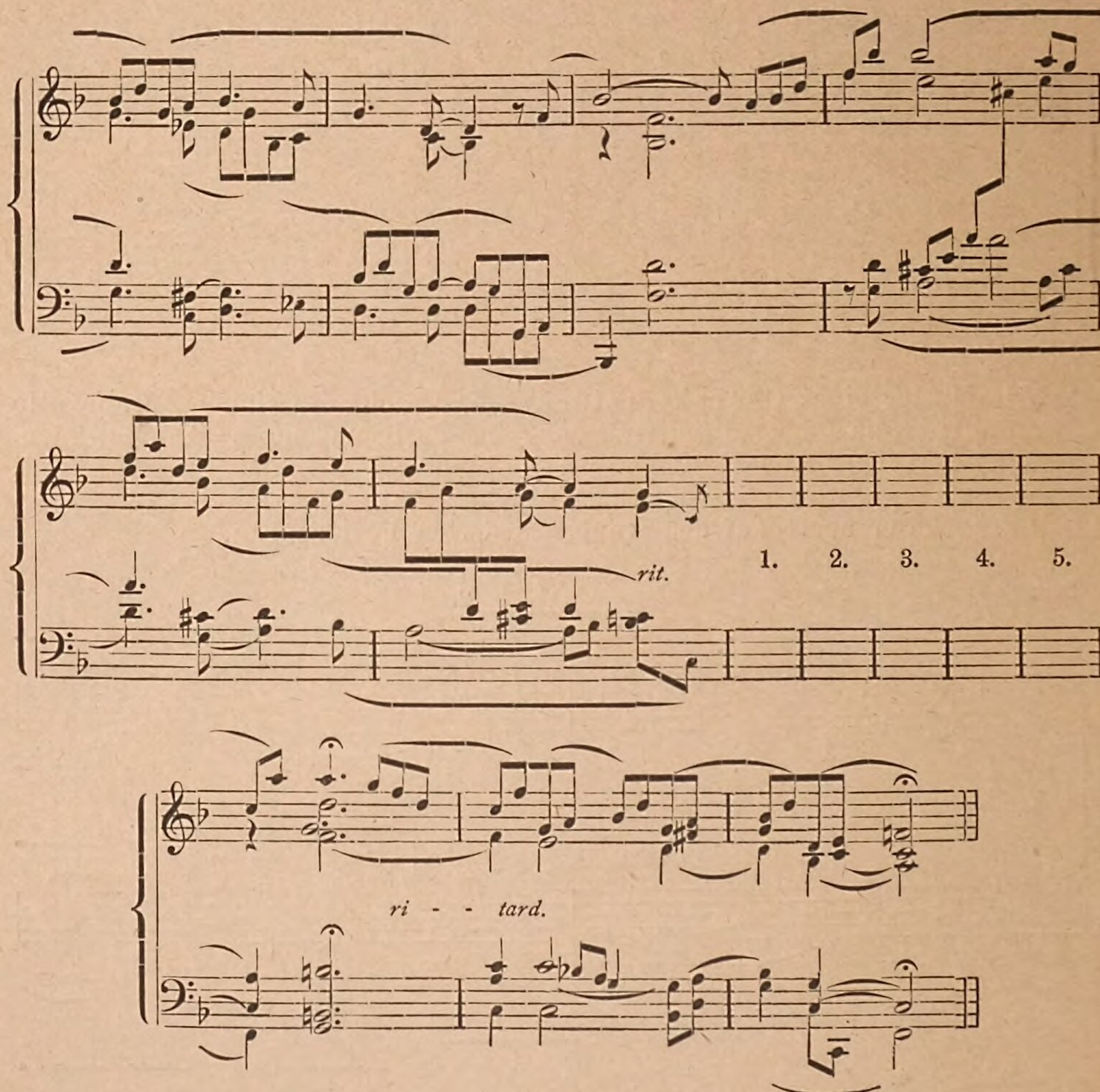


Als Muster eines Charakterstückes darf wohl die sinnige, poesievolle „Träumerei“ aus den „Kinderszenen“ von R. Schumann genannt werden. Diese Komposition, obwohl nur aus zwei kleinen Motiven zusammengestellt, ist ein Meisterwerk von bezaubernder Wirkung.

Der Schüler achte auf den wohlgegliederten Periodenbau.

366.

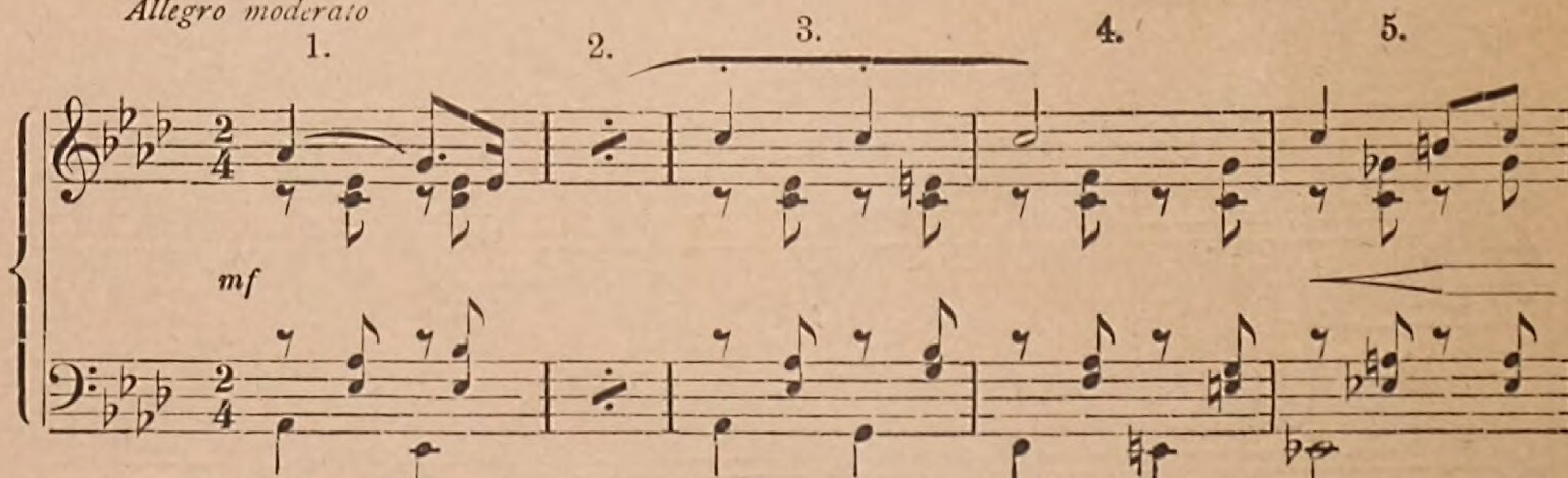




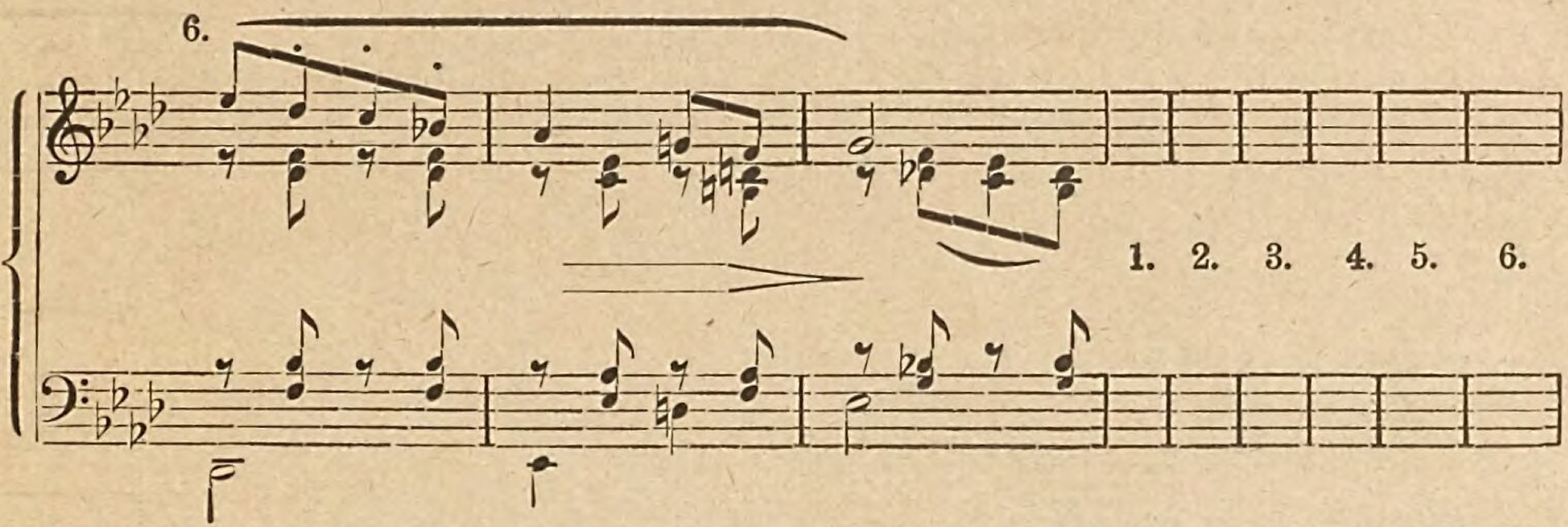
Das Impromptu*) gehört ebenfalls in die Reihe der Charakterstücke in freier, improvisierter Behandlung der Form, des Tempos und der Taktart; man bezeichnet damit einen musikalischen Einfall, der nicht nach einem bestimmten Plane entworfen und ausgearbeitet wird; in dieser Weise sind die Schubertschen Impromptus op. 90 und 142.

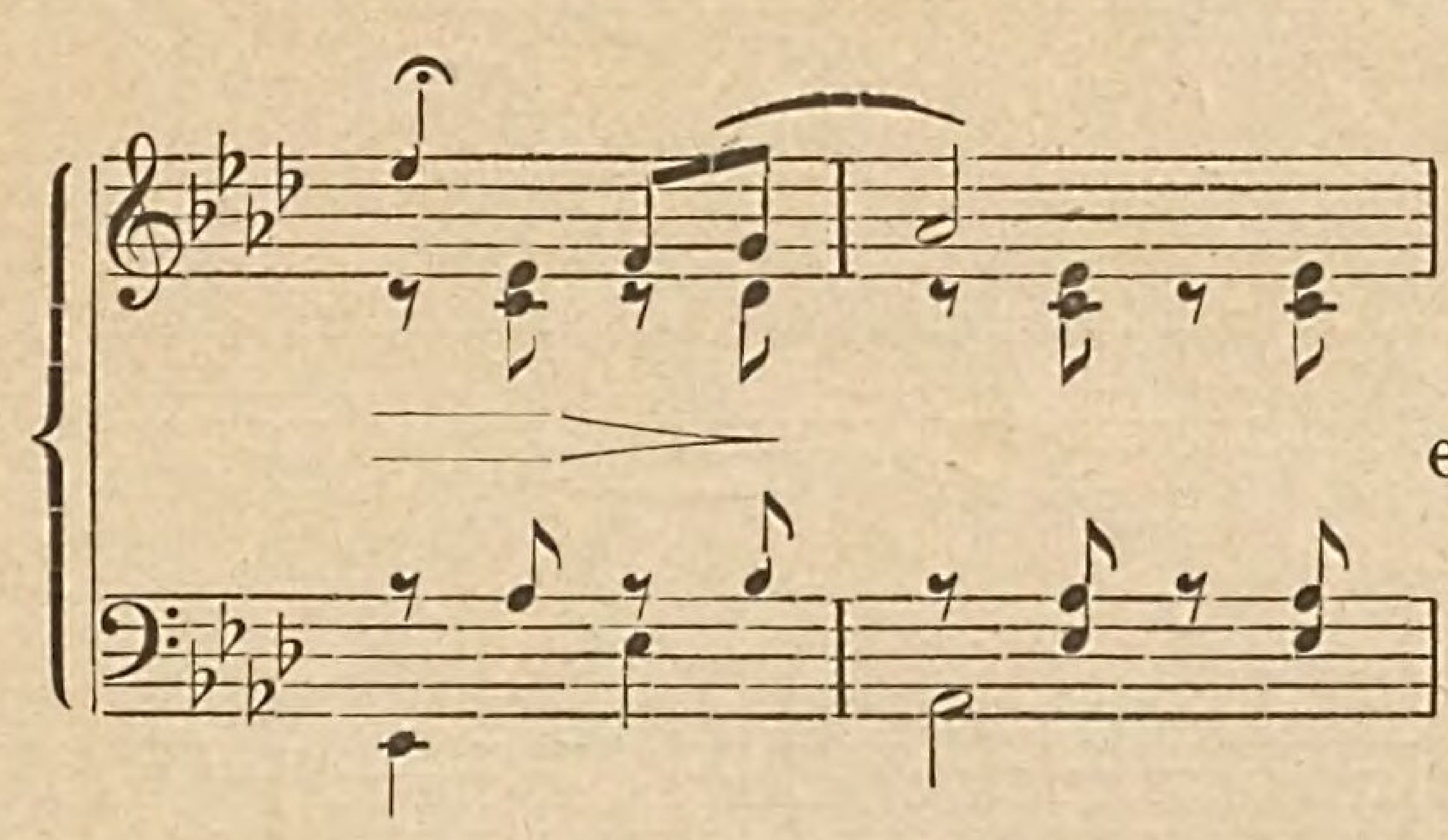
Nachstehendes Impromptu kann als Musterstück für derartige Kompositionen dienen.

367. Impromptu für Piano. Oskar Schulz.



*) Sprich „ängprongtüh".





Von hübscher Wirkung sind dann die eleganten Verzierungen, mit welcher der Komponist die Wiederholung des Themas auszuschmücken verstanden hat

368.



Die Pastorale (Hirtenstück, Schäferspiel), muss stets einen ländlichen, idyllischen Charakter haben; die liegenden Bässe in reinen Quinten, die man hier mit Vorliebe anwendet, sind als Nachahmung des Dudelsacks zu betrachten:

369. Par les Champs et par les Grèves. Fantaisie pour Musique militaire. H. Kling.

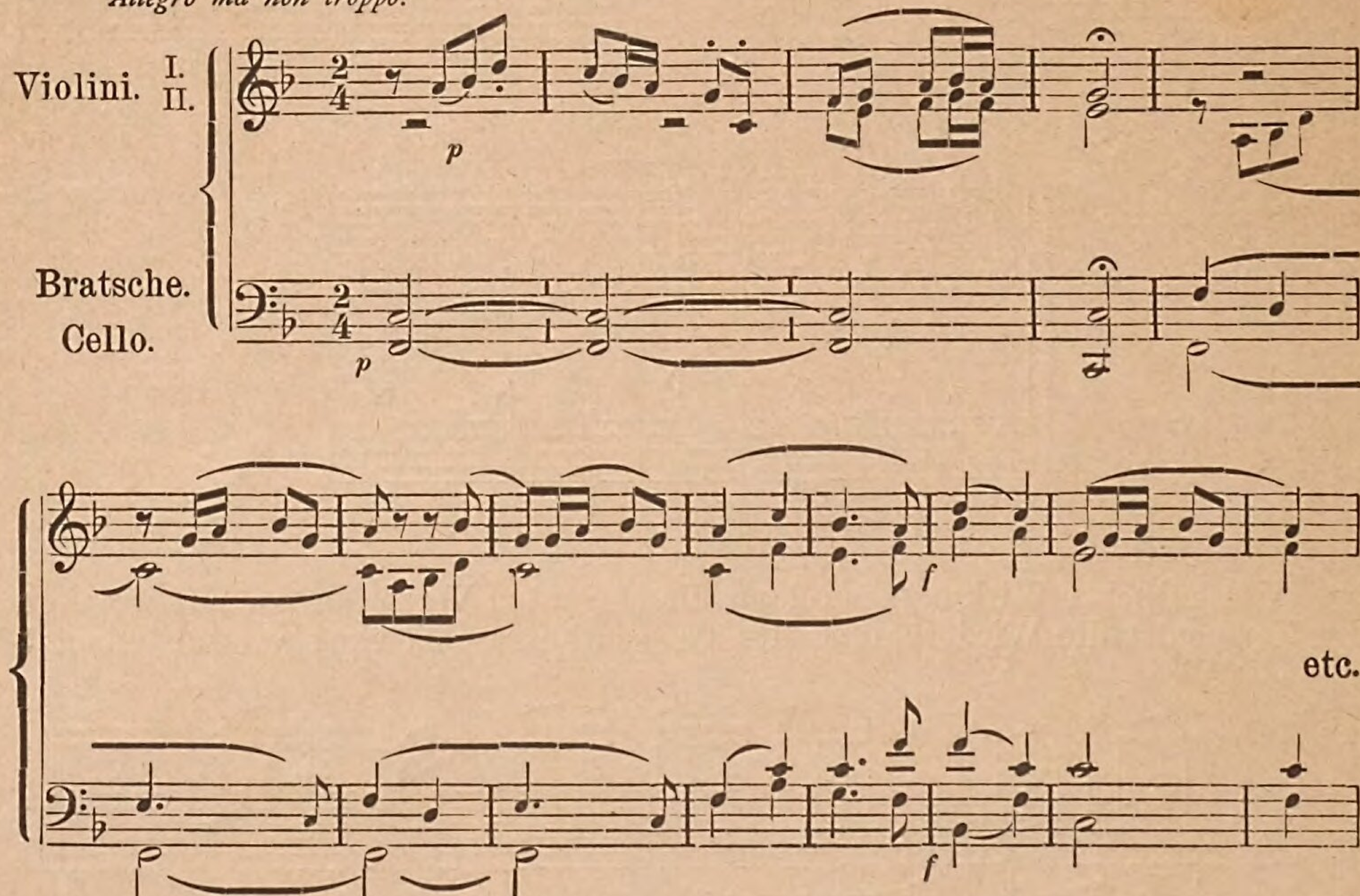


Früher wurde die Pastorale auch als Tanzweise benutzt und hatte viele Aehnlichkeit mit der Musette und dem Siciliano, nur dass sie langsamer als erstere ist und weniger punktierte Noten als zweite besitzt.

Die Pastorale wird häufig in der Klavier- und Orchestermusik verwendet. In seiner „Pastoral-Symphonie“, hat Beethoven gezeigt, was in diesem Genre ein genialer Komponist zu leisten vermag.

370. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. Beethoven.

Allegro ma non troppo.



Die Elegie ist ein Klagelied, welches die Empfindung wehmütiger Erinnerungen, sinniges Gedenken an vergangenes Glück u. s. w. ausdrückt. Die Hauptbedingung ist eine sinnige, getragene Melodie in milder Tonart mit dunkler Tonfarbe. In dieser Hinsicht erfüllt die berühmte Elegie für Violinsolo mit Pianofortebegleitung von Ernst, op. 10, die gestellten Bedingungen vollkommen, und kann daher als Muster dieser Gattung gelten.

371. Elegie. H. W. Ernst, op. 10.

Adagio melancolico ed appassionato.



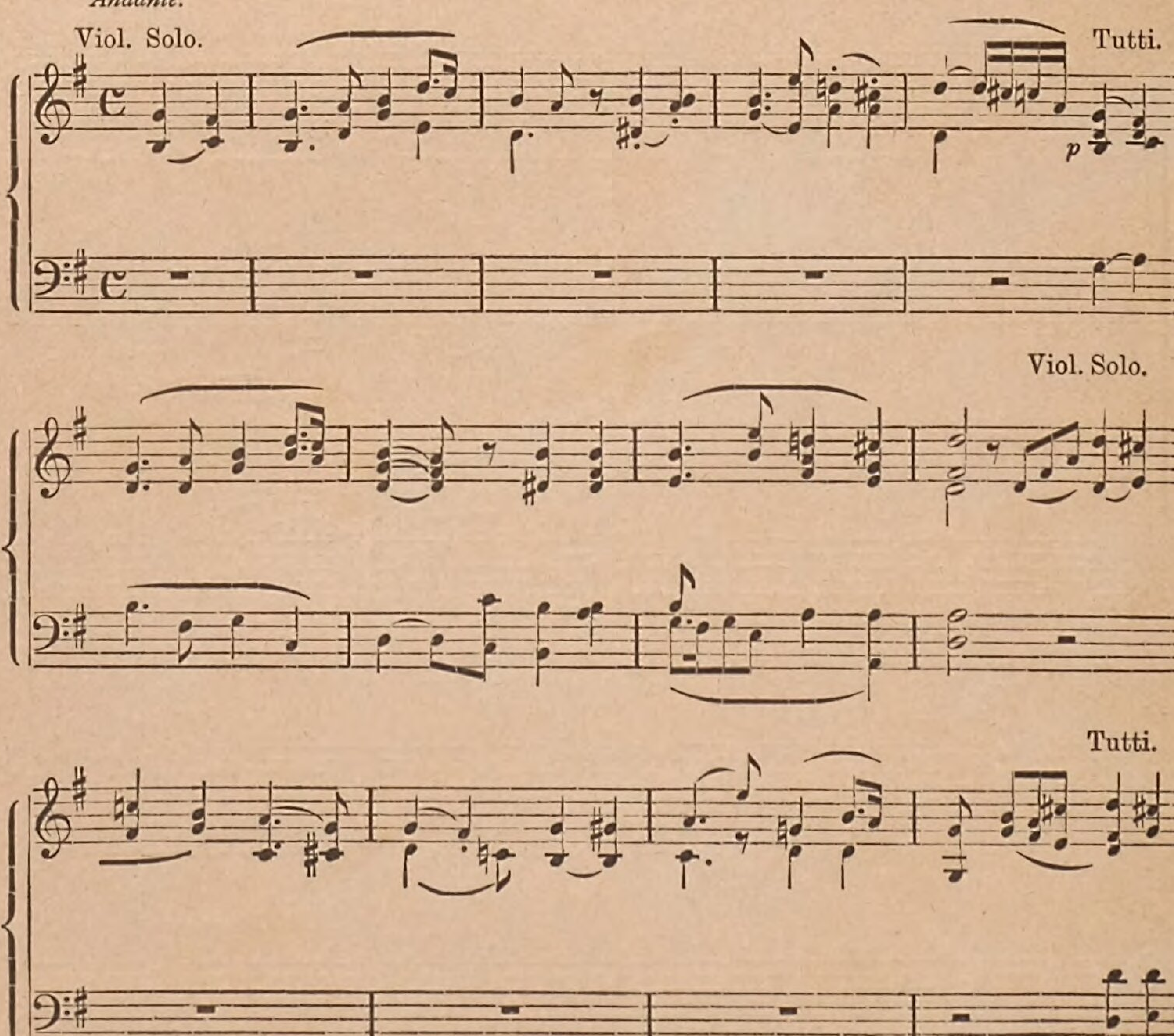

4e Corde.
3e Corde
2e Corde.
f
p

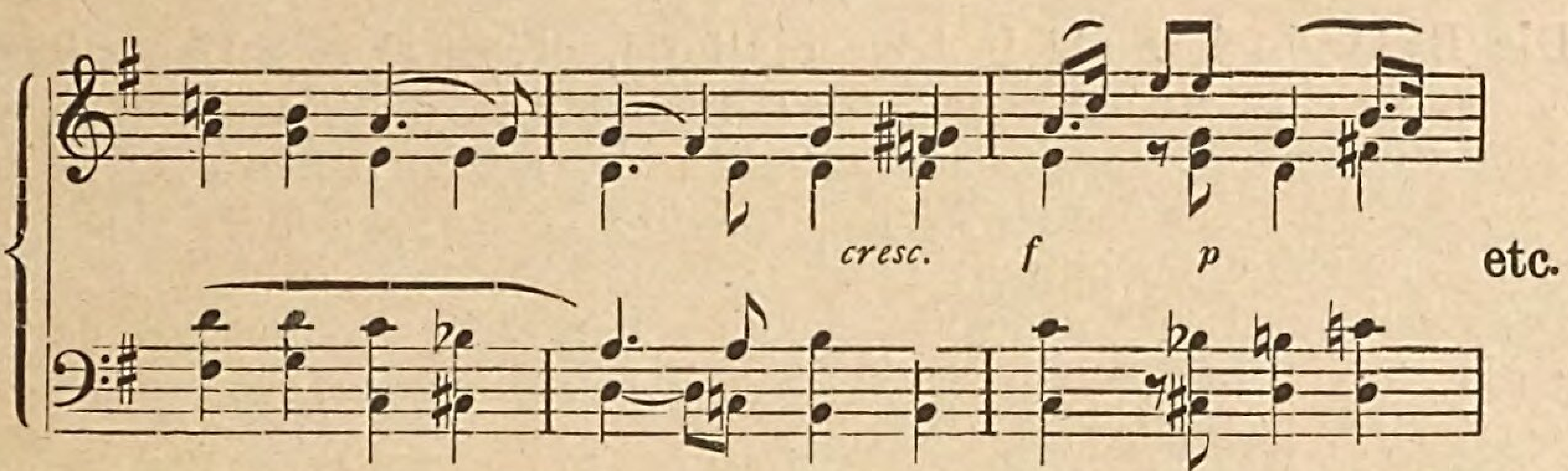


Die Romanze ist ein Liebeslied, welches eine schöne getragene Melodie, von nicht zu grossem Umfange erheischt. Auch können derartige Kompositionen weiter ausgeführt mit kontrastierenden Themen in allen möglichen Formen, nur natürlich nicht fugiert, gesetzt werden. Die Violin-Romanzen Beethovens sind in dieser Gattung als Meisterstücke zu bezeichnen.

372. Romanze No. 1. Beethoven, op. **40.**

Andante.





Die zweite Romanze ist nach unserem Ermessen, in den Melodien noch bedeutend grossartiger angelegt und kunstvoller ausgeführt als die vorhergehende.

373. Romanze No. 2. Beethoven, op. 50.

Adagio cantabile.



Die Ballade ist, als Instrumentalform, etwas ebenso Unbestimmtes und Dehnbares wie die Romanze und im ganzen mit der Form der letzteren, der eine lebendige Erzählung oder ein romantischer Stoff zu Grunde gelegt wird, übereinstimmend. In dieser Weise sind die „Märchenbilder" und „Märchenerzählungen" ebenfalls aufzufassen.

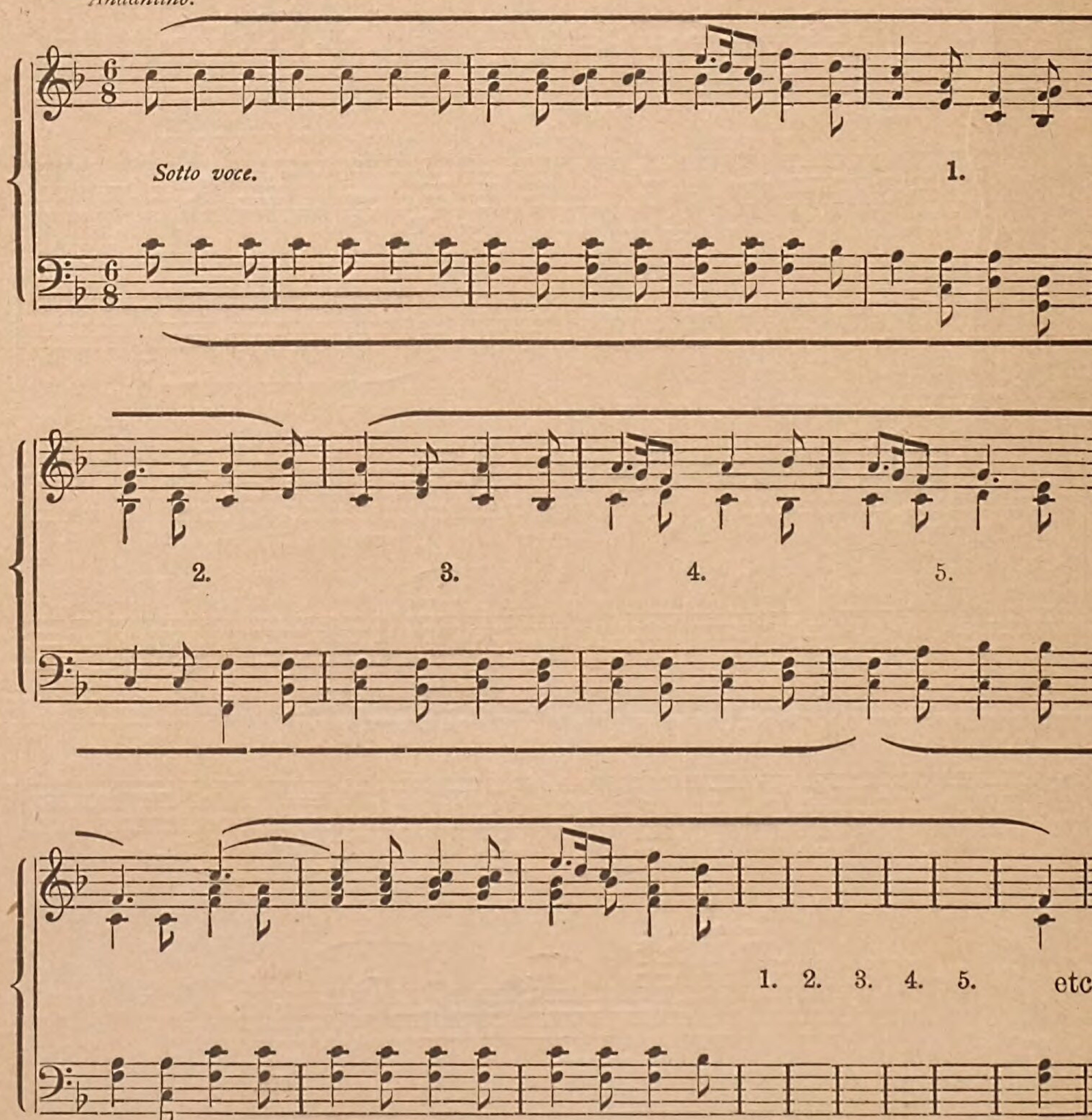
Dass bei solchen Kompositionen eine logische Gruppierung der Themen, sowie die Herstellung einer bestimmten Form, gleichviel von welcher Länge, gefordert wird, ist selbstverständlich.

Chopins Ballade in F-dur für Pianoforte kann uns als Muster für diese Gattung dienen.

Der erste Satz besteht aus einem einfachen ruhigen Thema, im Erzählerton:

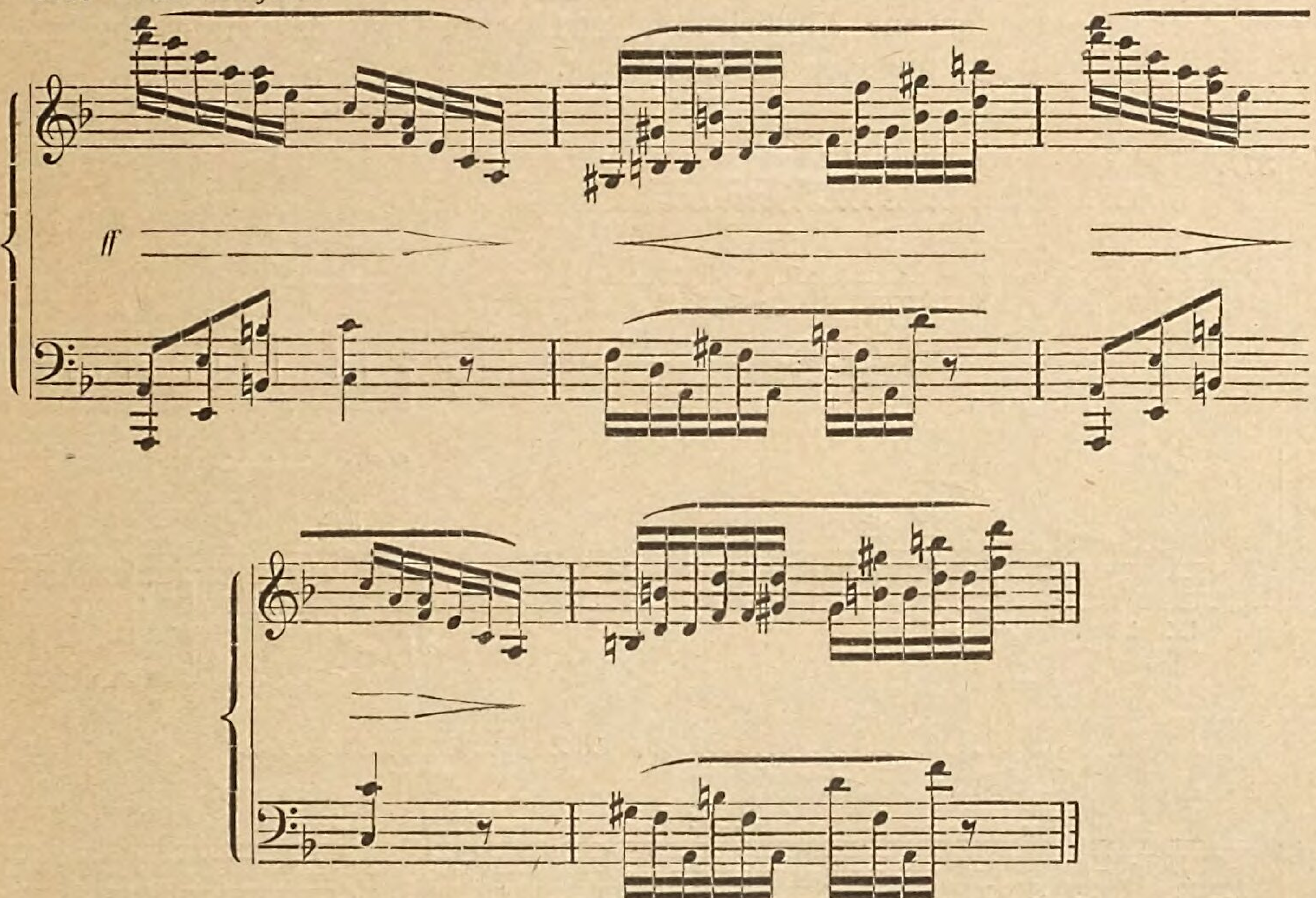
374. Ballade. Fr. Chopin, op. 38.

Andantino.



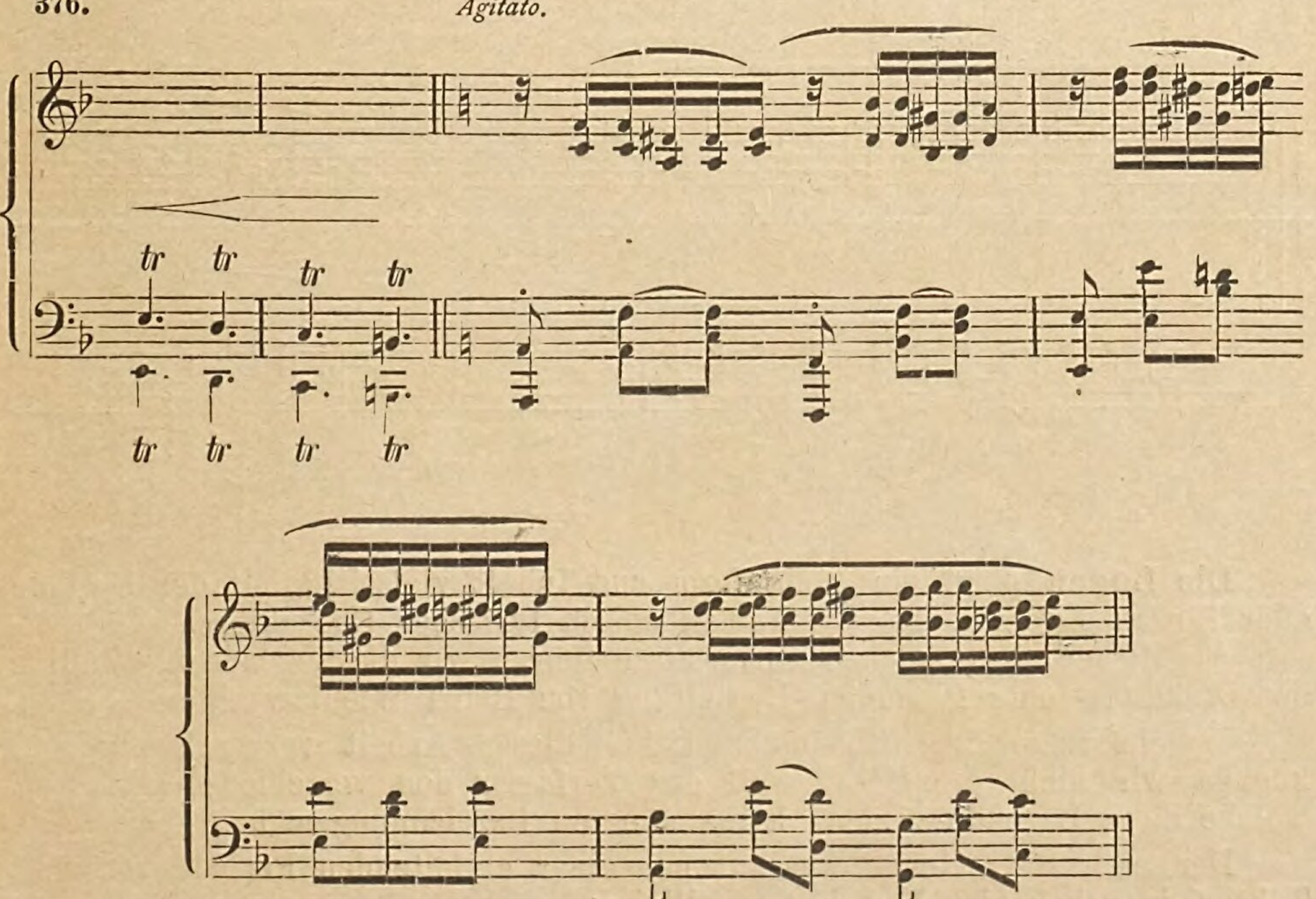
Wie eine „Mähr aus alten Zeiten" klingen diese Töne; einen sehr schönen Gegensatz bildet das zweite, wildaufgeregte Thema, in welchem uns, so zu sagen, der Erzähler mitten in die Handlung selbst hineinzieht.

375. *Presto con fuoco.*



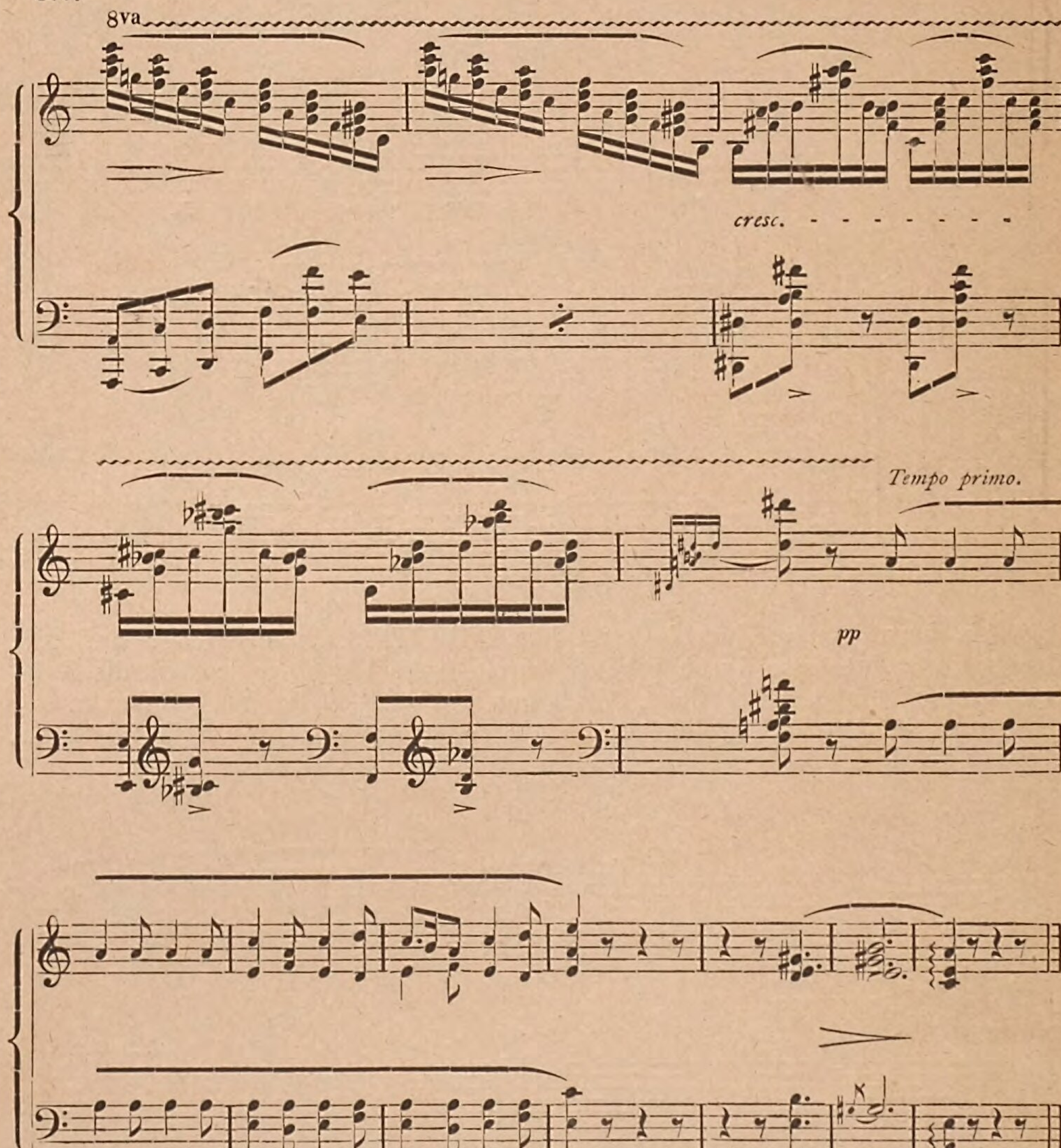
Als beruhigende Episode tritt das erste Thema nun wieder auf und fesselt unser Interesse durch pikante harmonische Wendungen; aber die Ruhe währt nicht lange, denn das „Presto con fuoco“ versetzt uns wieder in die Handlung des Dramas, welche durch ein „Agitato“ noch ausdrucksvoller gesteigert wird.

376. *Agitato.*



Die Schlusstakte dieses Satzes verkünden das tragische Ende des Helden, eine wehmütige Stimmung hinterlassend verklingt leise das erste Thema in A-moll und schliesst die epische Erzählung.

377.



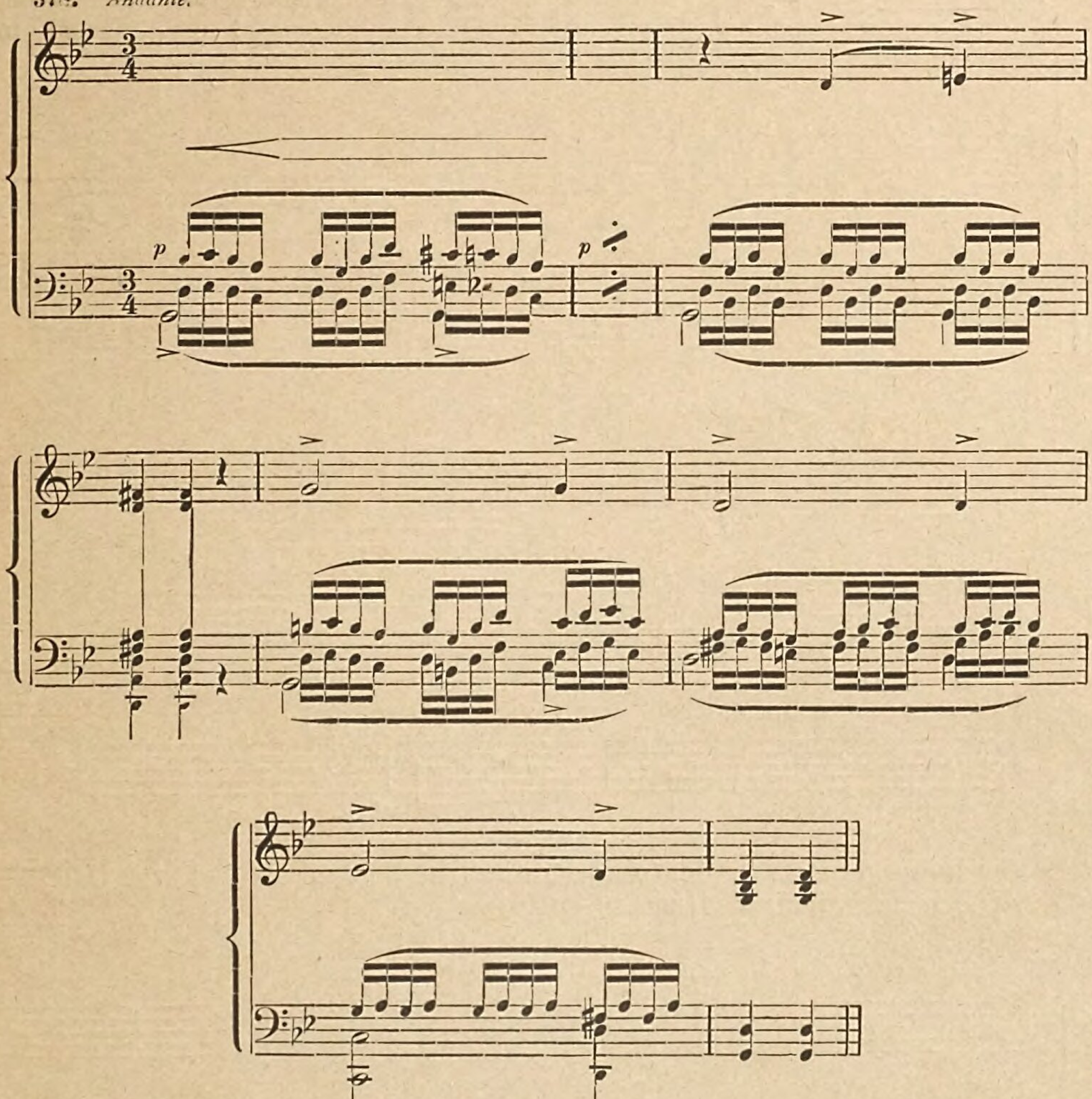
Die Legende ist ein nach Form und Inhalt vielseitig mit der Ballade oder Romanze verwandtes Musikstück episch lyrischen Charakters.

A's Muster einer solchen Komposition führen wir die Legende für Violine mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung von Henri Wieniawski, op. 17, an.

Welche Sage dem Komponisten bei dieser Arbeit vorgeschwebt hat, können wir nicht ermitteln, weil der Verfasser den verschiedenen Sätzen, welche diese Legende bilden, keine näheren Bezeichnungen beigegeben hat.

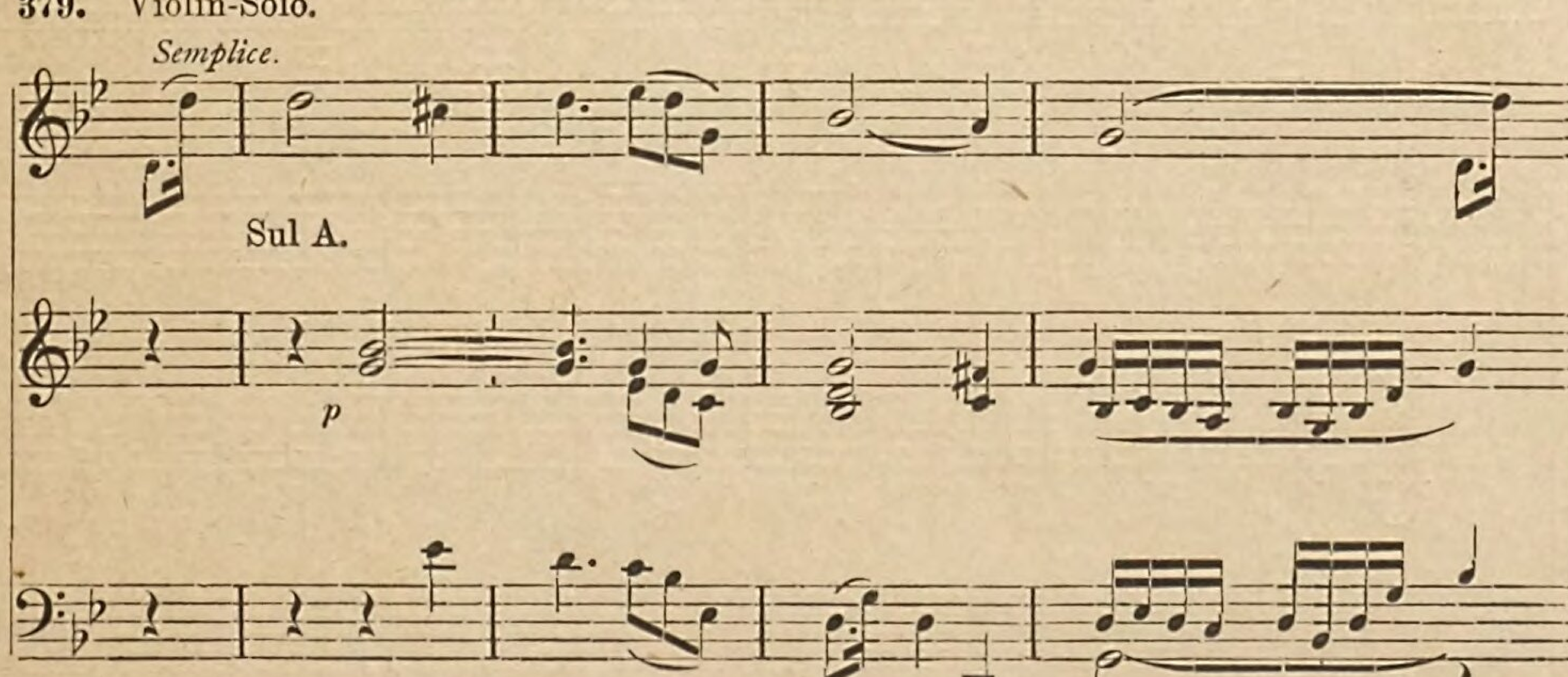
Der erste Satz G-moll beginnt mit einer einleitenden Periode von acht Takten, in geheimnisvoller düsterer Weise:

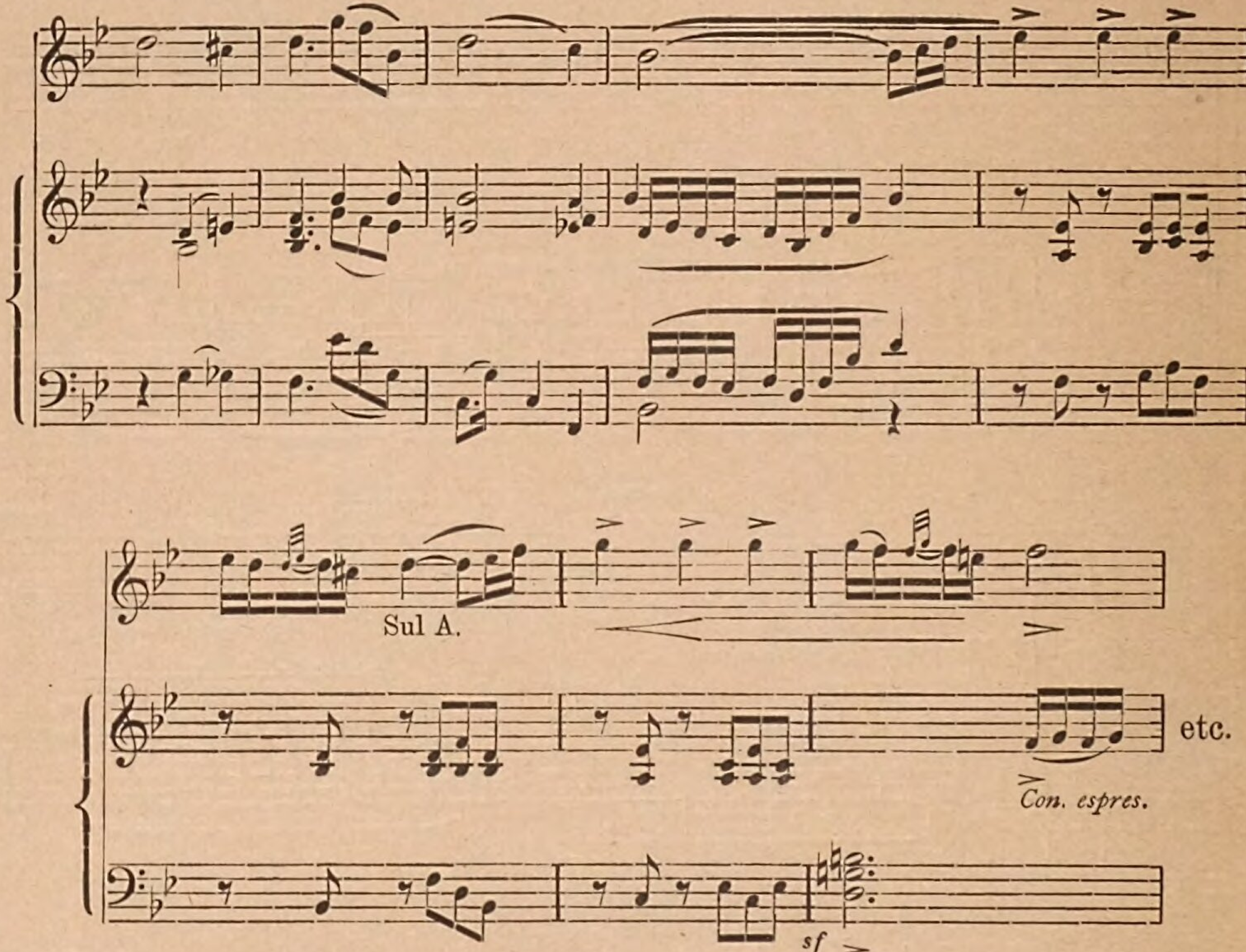
378. *Andante.*



Darauf singt die Violine in klagenden Tönen eine elegieartige, ausdrucksvolle Melodie:

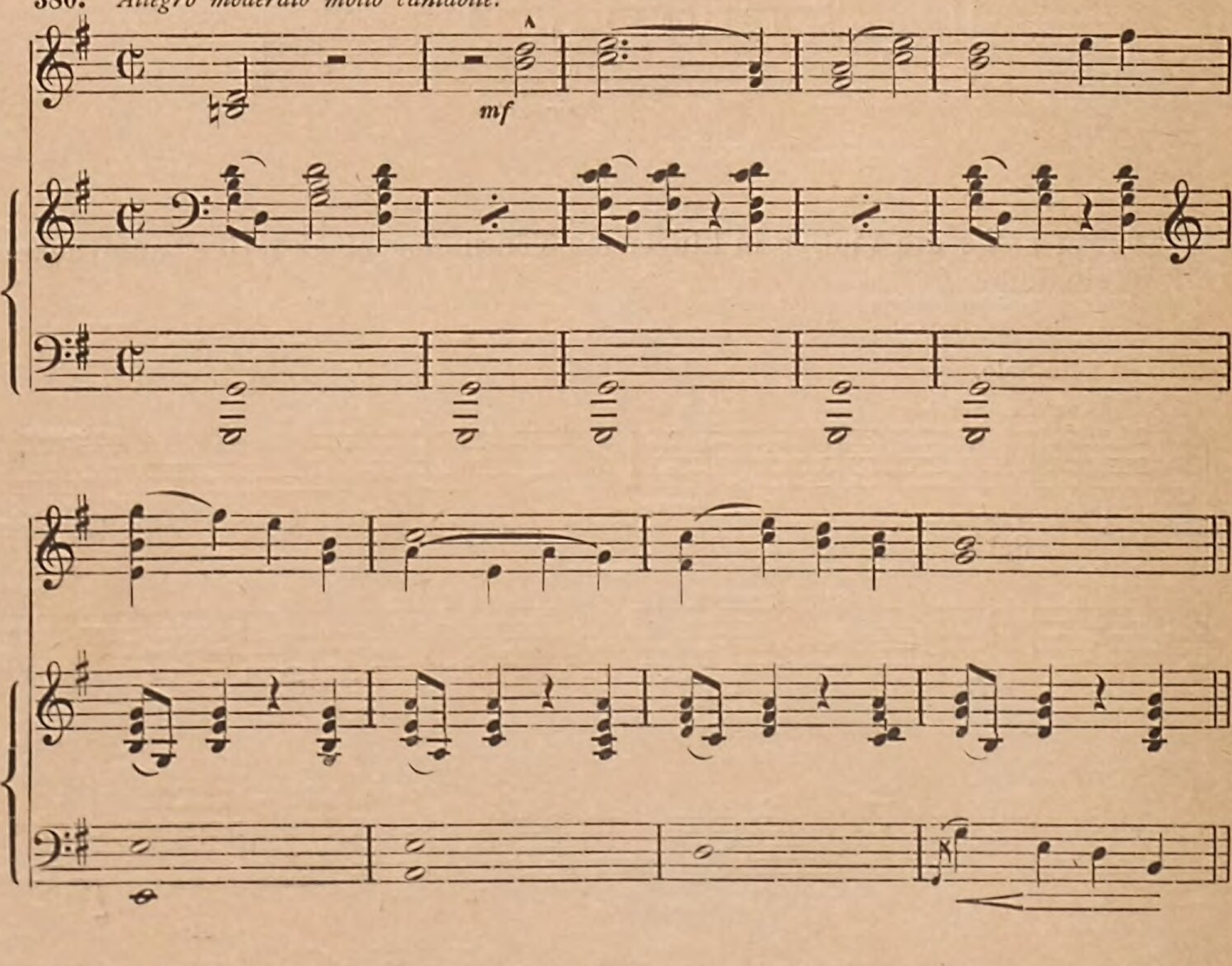
379. Violin-Solo.





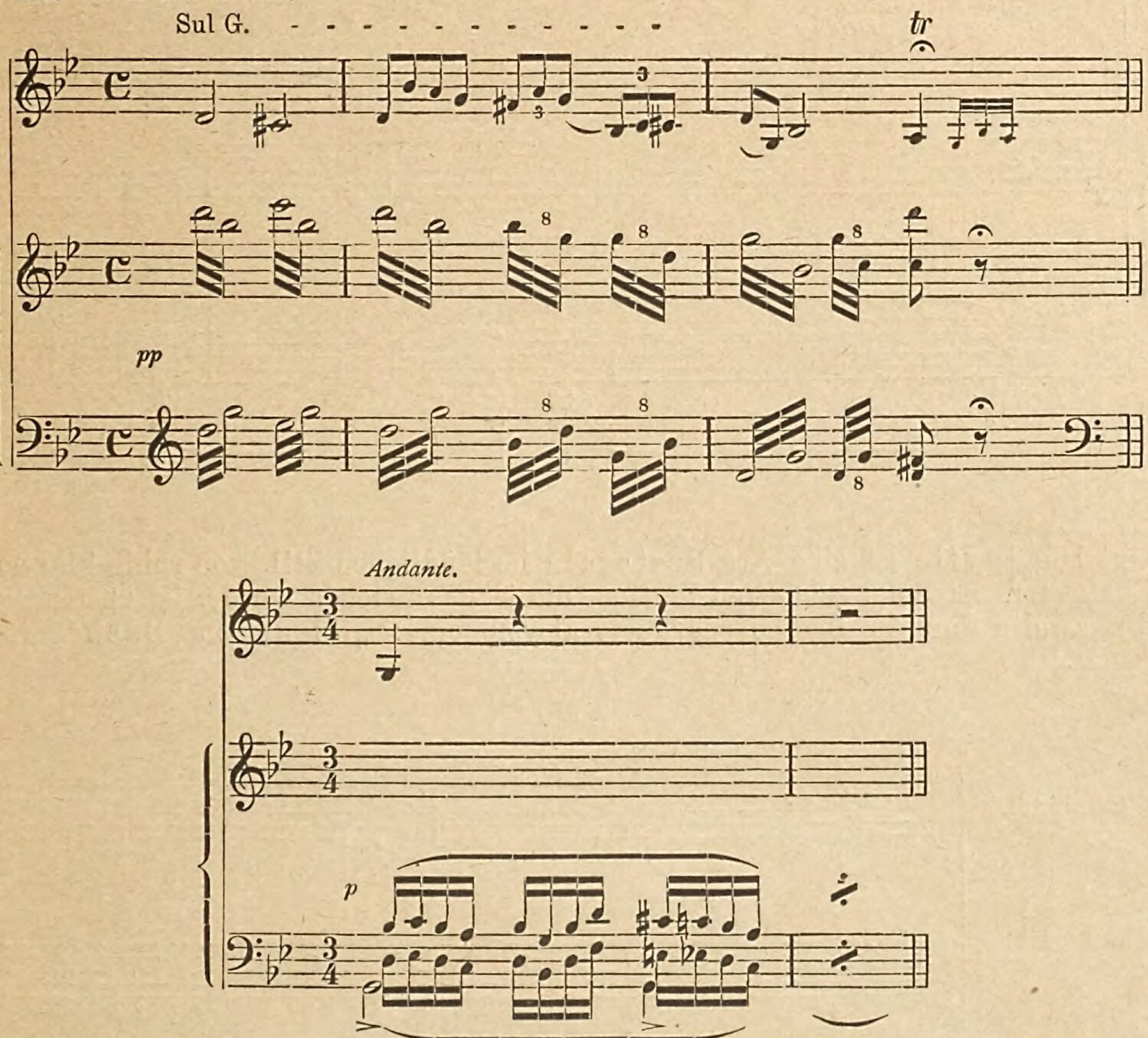
Der folgende Satz „Allegro moderato“ ist lichtvoller und von lebenswahrer Leidenschaft durchdrungen:

380. *Allegro moderato molto cantabile.*



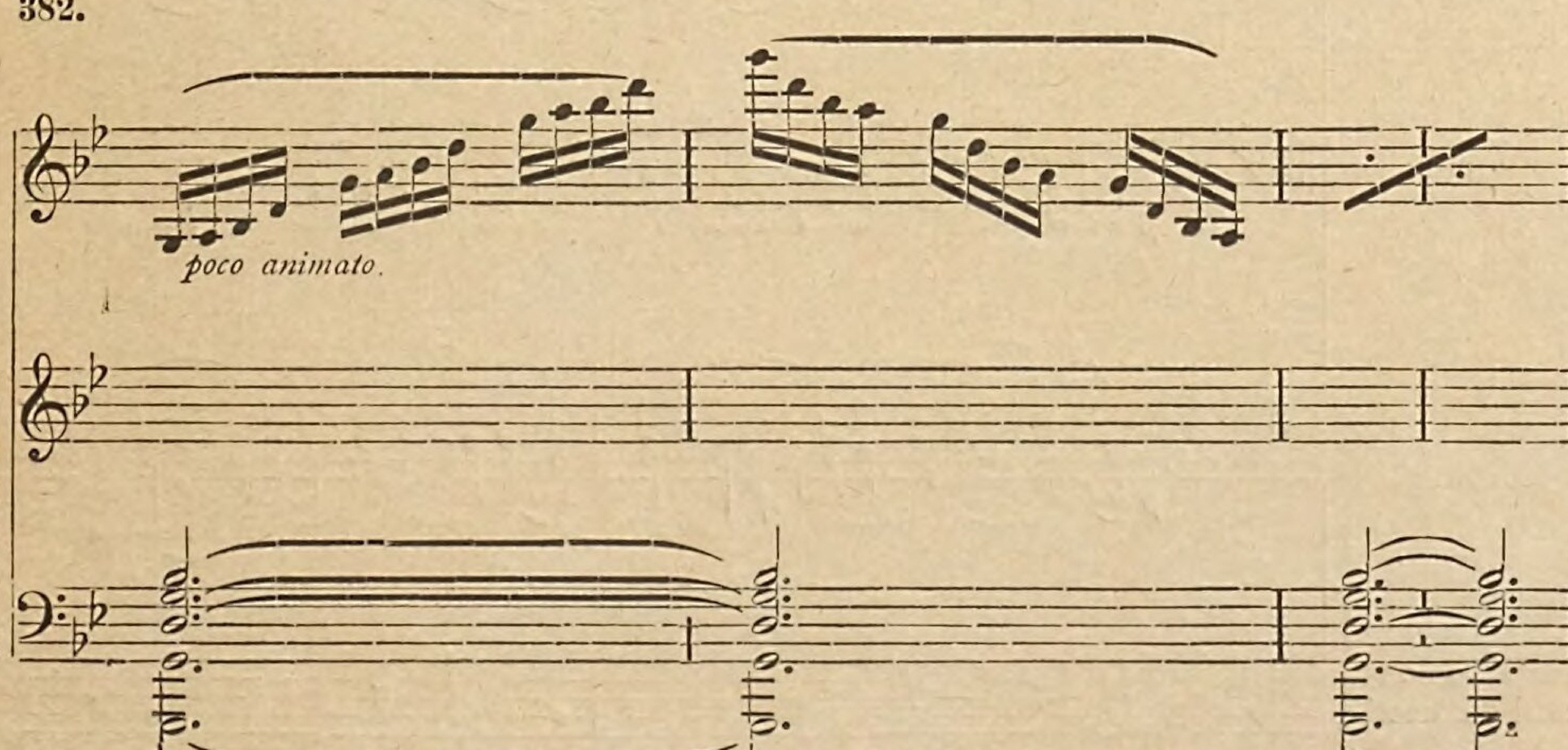
Von schöner Wirkung ist die am Schluss des vorstehenden Satzes eingeschobene Episode von drei Takten, welche in das erste Andante hinüberleitet:

381. *Moderato maestoso.*



In leisen, harpegienartigen Akkorden endigt die Legende:

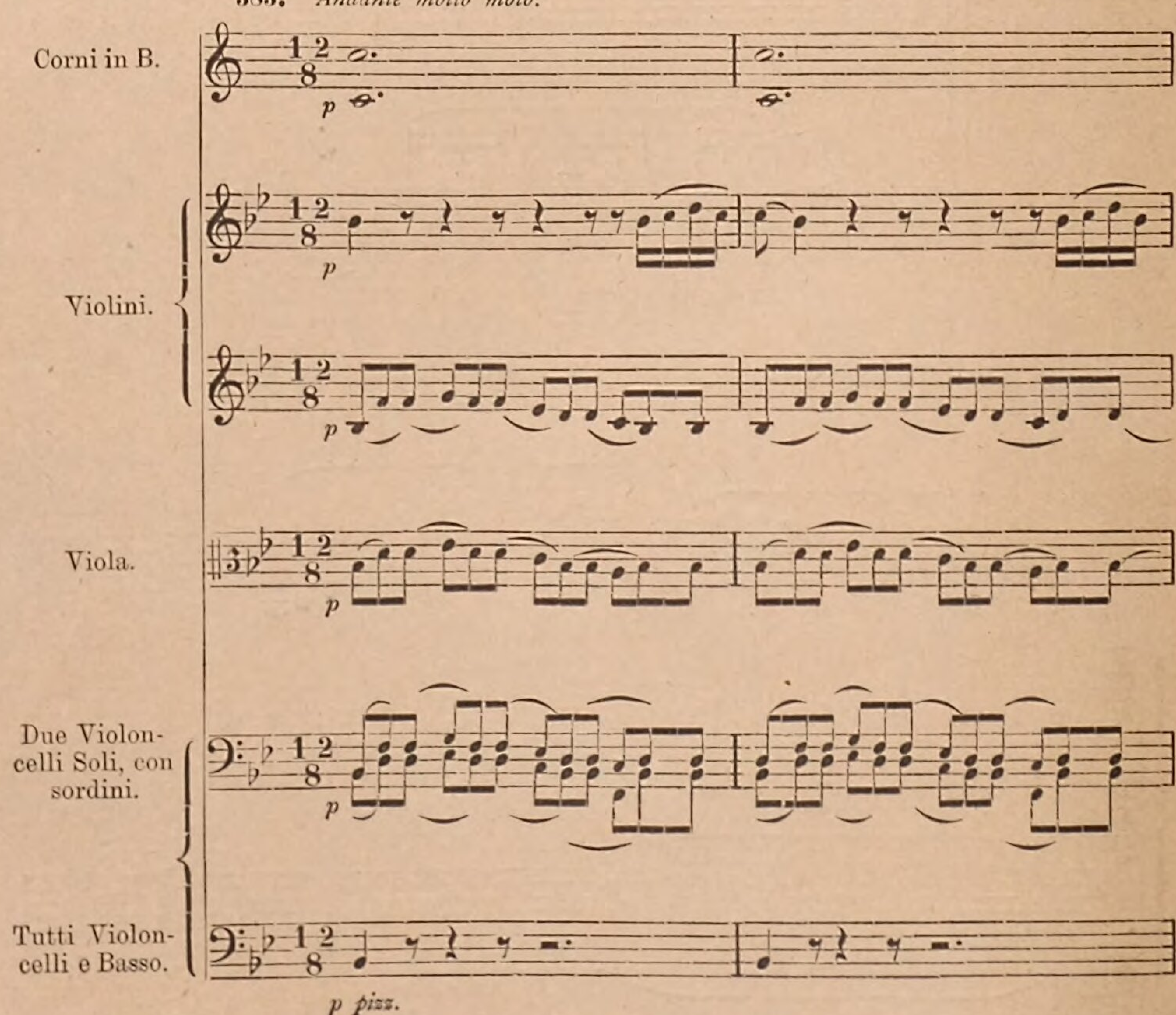
382.





Die **Idylle** ist eine Art **Pastorale** im ländlichen Stil, von ruhig-klarem Charakter. Eine der schönsten Idyllen, die je geschrieben wurde, ist unstreitig der zweite Satz in Beethovens Pastoralsymphonie: „**Szene am Bach**“ benannt.

383. *Andante molto moto.*





Die Anregung zur Komposition dieser „Szene am Bach" soll Beethoven durch den öfteren Aufenthalt in dem nach ihm benannten einsamen Thale bei Heiligenstadt, wo er ungestört den Eingebungen seiner Phantasie nachgehen konnte, empfangen haben.

Am Schlusse dieser herrlichen Tondichtung treten noch die Stimmen der Nachtigall, des Kuckucks und der Wachtel in höchst origineller Weise hinzu:

384.



R. Wagners „Siegfried-Idyll" ist ebenfalls hochgenial erfunden.

Das Idyll ist, wie alle Phantasien und lyrischen Stücke, ohne bestimmte Form; es neigt sich bald dem Charakter der Romanze oder der Legende, bald wieder dem des einfachen Liedes ohne Worte zu. In nachstehender Idylle ist letztgenannter Charakter hervortretend:

385. Etoile du Soir. Idylle. Schulhoff, op. 36.

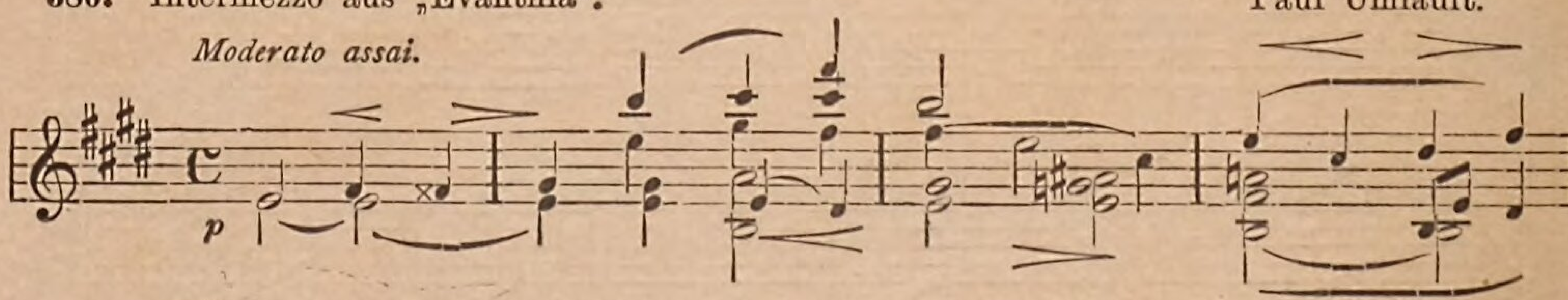


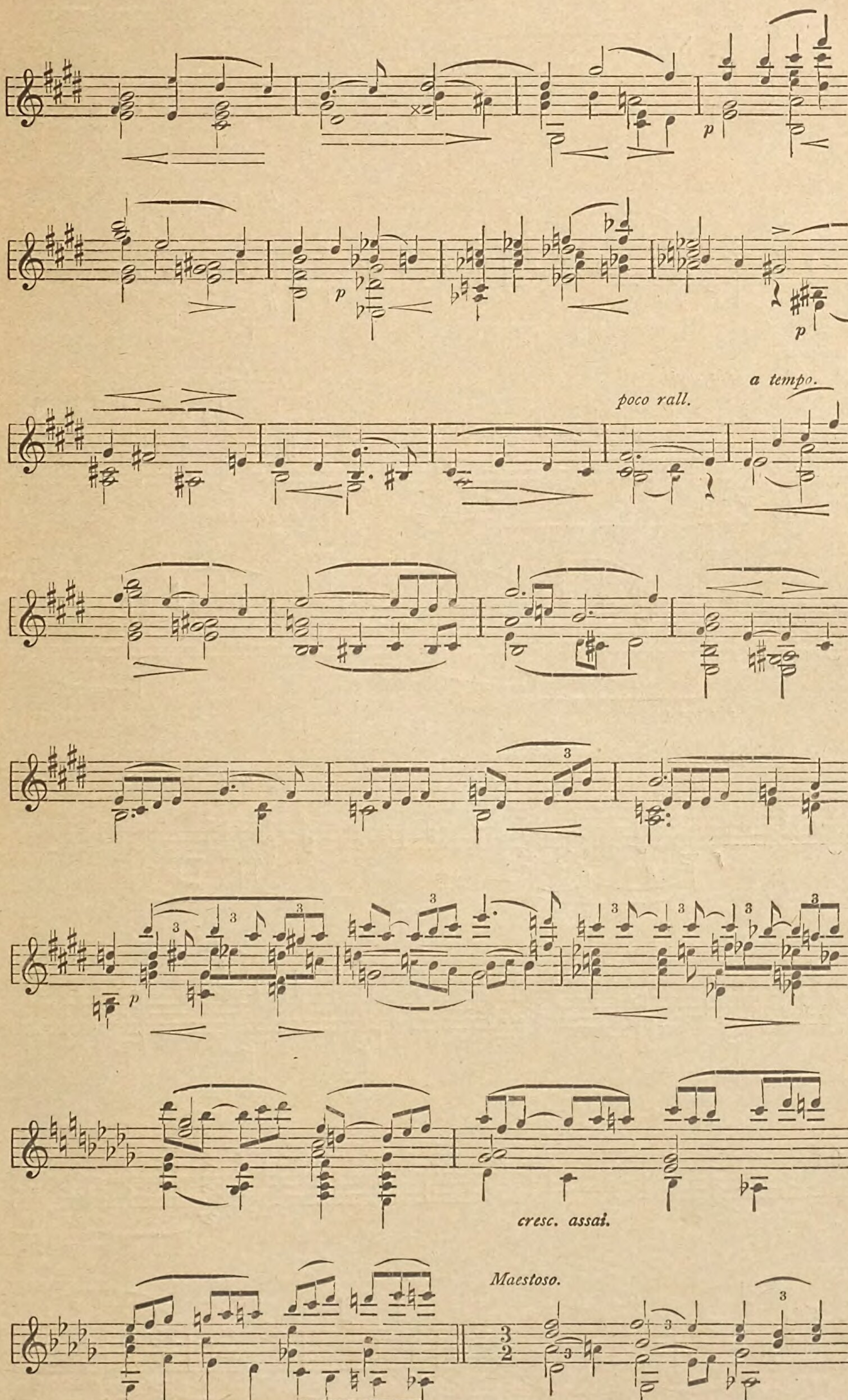
Bei Schubert finden wir viele Scherzi, Andantes, Rondos etc. idyllischen Charakters.

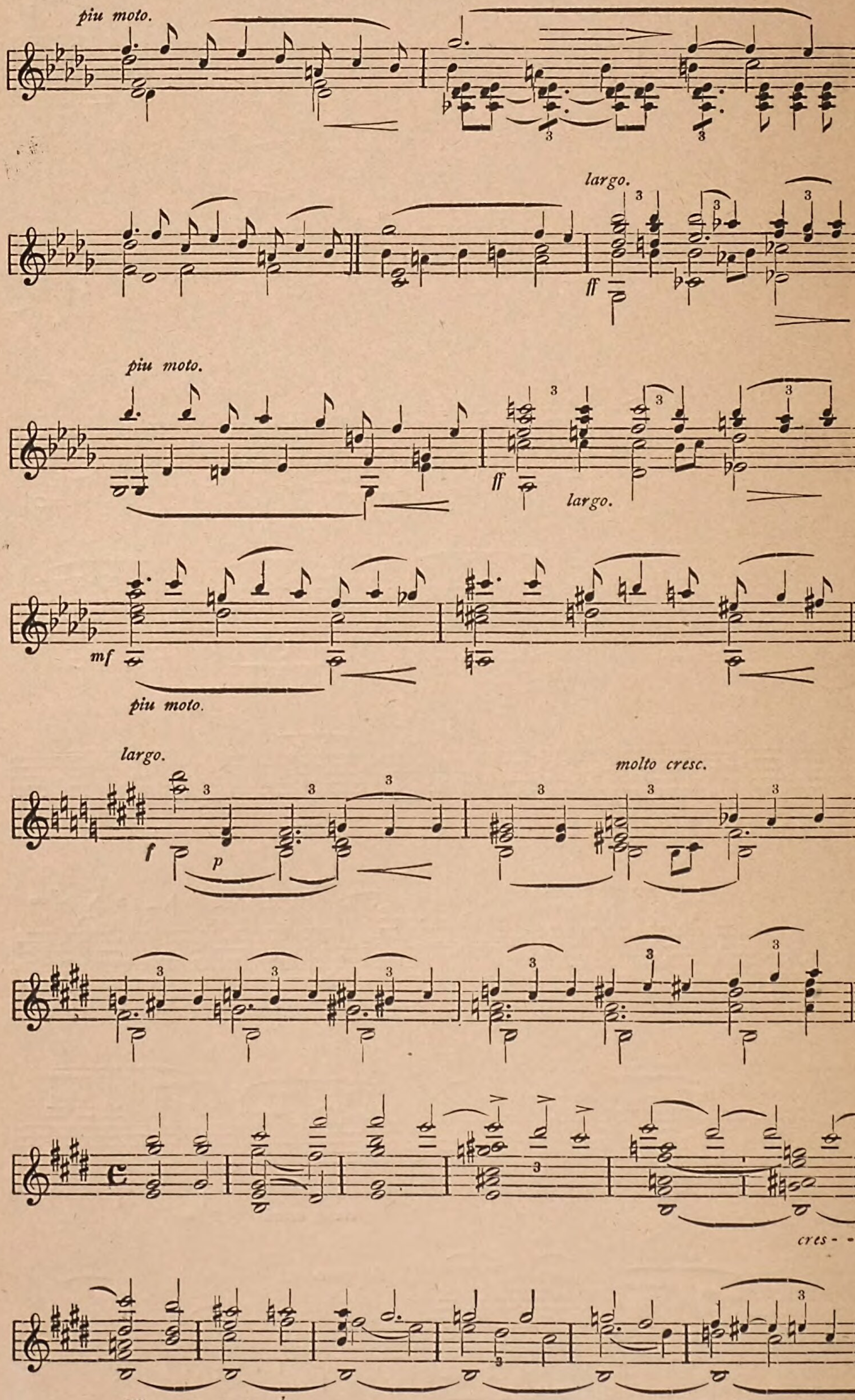
Ueber die Dimensionen der Idylle lassen sich bestimmte Regeln nicht aufstellen, doch ist es ratsam, derselben keinen zu grossen Umfang zu geben, weil sie sonst leicht Monotonie hervorrufen würde.

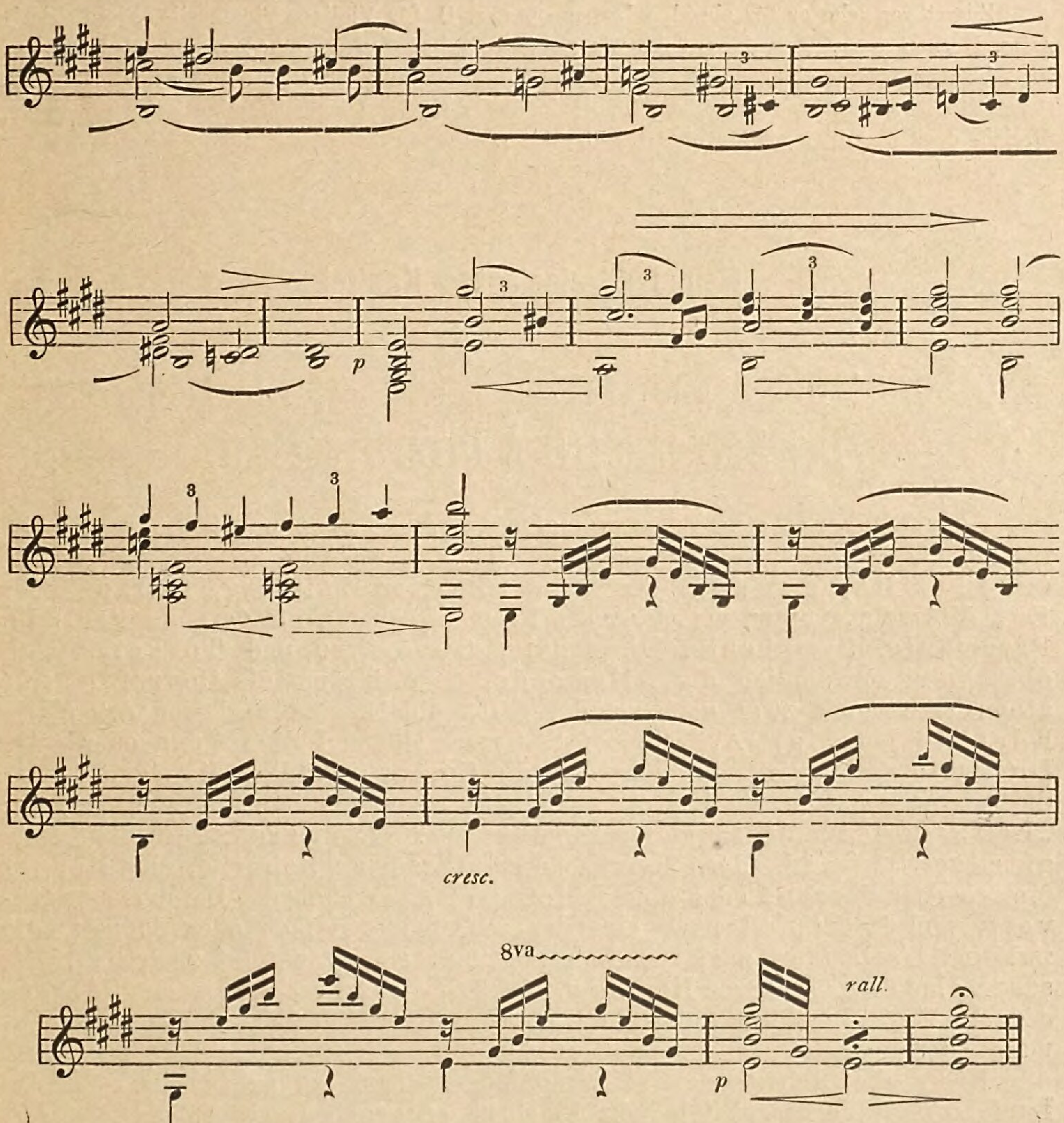
Das Intermezzo (Intermède) ist eine Zwischenakts-Musik, die sich dem Charakter des Stückes, in welchem sie eingereiht wird, anpassen soll. In Opern bringt das Intermezzo manchmal Vorgänge zum Ausdruck, die szenisch nicht dargestellt werden, illustriert also musikalische Begebenheiten, die zwischen zwei Akten liegen, oder bereitet die Stimmung des Hörers auf den nächsten Akt vor. In solchen Fällen wird das Intermezzo zum Vorspiel oder zur Einleitung. Man verwendet das Intermezzo in Opern, Balletten und Dramen, gleichsam als Ruhepunkte und zur Sammlung für bedeutsamere und gewichtigere Sätze. Ein solch kleines Tonstück kann auch bei Symphonien und Sonaten das Scherzo vertreten. Folgendes Intermezzo von Paul Umlauft besteht aus 70 Takten; es genügt vollkommen, innerhalb dieses Umfanges ein hübsches, wohlgegliedertes Tonstück zu verfassen.

386. Intermezzo aus „Evanthia". Paul Umlauft.




poco rall.
a tempo.
cresc. assai.
Maestoso.


piu moto.
largo.
ff
piu moto.
ff
largo.
mf
piu moto.
largo.
f
p
molto cresc.
cres - -
cen - - - - do.



34. Aufgabe.

Das Gebiet der freien Phantasie bietet hier der schöpferischen Denkungskraft des musikalischen Geistes ein reichhaltiges ergiebiges Feld für die Bildung neuer Motive und Formen, denn, von welchem Standpunkte aus wir die einzelnen Stücke mit all' ihren verschiedenartigen buntscheckigen Titeln betrachten, so sind es eben doch nichts anderes als „Phantasiestücke", welche dem freien Tonspiele entspringen und in denen der Komponist diejenigen Empfindungen auszudrücken versucht, die beim Anblicke einer schönen Naturszene, durch die Lektüre anziehender Gedichte, interessanter Novellen, oder durch eigenen inneren Antrieb in seiner Einbildungskraft wach gerufen werden.

Als Muster solcher Phantasiestücke in allen möglichen Zeichnungen sind Rob. Schumanns „Kinderszenen", sowie dessen „Jugendalbum" für Pianoforte dem Schüler als Studium zu empfehlen.

Die Hauptsache bleibt aber immer die schöne Melodie in wohlgerundeter Form. In welcher Weise die harmonische Begleitung zu solchen Sätzen interessant gemacht werden kann, das zeigen ebenfalls die erwähnten Kompositionen Schumanns, sowie die Mendelssohnschen „Lieder ohne Worte".

Der Schüler gehe nur herzhaft ans Werk, das Gelingen wird schwerlich ausbleiben.

Zuerst versuche er für einzelne Instrumente, z. B. für Violine, Violoncello, Flöte, Klarinette, Horn u. s. w. Charakterstücke wie Romanzen, Balladen, Noveletten, Legenden u. s. w. zu schreiben, um sich in der Melodie- und Formenbildung zu üben; hat er darin einige Gewandtheit erlangt, so schreibe er dann in dieser Gattung mehrstimmige Sätze für Piano, Slreich- oder Blas-Instrumente oder für Orchester.

Neununddreissigstes Kapitel.

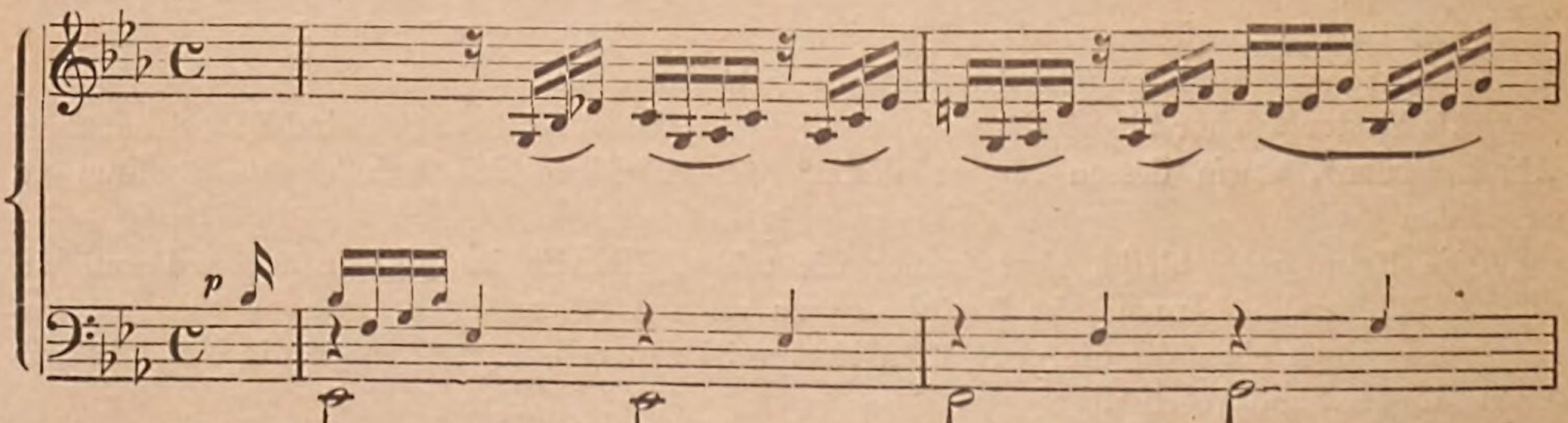
Die Suite; Die symphonische Dichtung; Die Rhapsodie; Die Serenade; Das Divertissement.

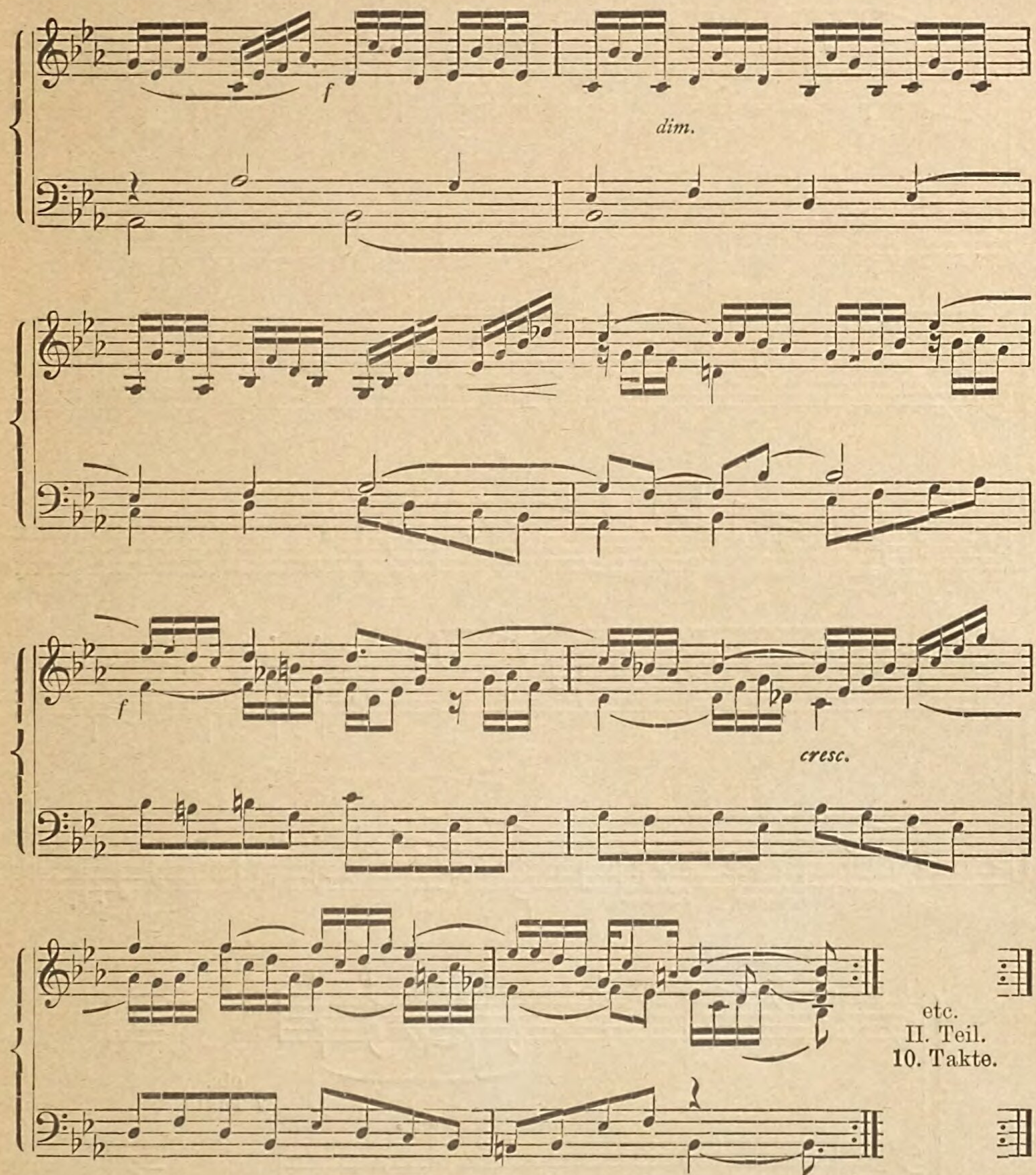
Suite bedeutet eine Folge verschiedener, in Tempo und Takt kontrastierender, in der Tonart meist gleicher Tonstücke. Die grosse ältere Suite (oder Partita) beginnt in der Regel mit einer Einleitung, Intrada oder Entrée, welche unter verschiedenen Namen erscheint, als da sind: Prélude, Preambule, Symphonie, Phantasie, Ouvertüre und Tokkata. Auf diese folgt gewöhnlich die Allemande, dann kommt die Courante, eine allein oder auch zwei nacheinander. (Ist die II. eine Variation der I., so heisst sie Double.) Auf sie folgt dann wohl eine Aria mit oder ohne Doubles; gewöhnlich aber folgt auf die Courante gleich die Sarabande, die oft noch eine II. zur Begleitung hat, über welcher dann zu stehen pflegt: „Les agréments de la même Sarabande". Die Sarabande führt dann gleich zur Bourrée, oder es wird eine Burlesca, ein Scherzo, eine Menuet einfach oder doppelt, oder eine Polonaise, eingeschoben. Dann treten Gavotte und Passepied nach einander auf, beide einfach oder doppelt, die zweite Gavotte führt auch den Namen Musette. Dann folgt zuweilen, aber selten, eine Louré oder ein Rondeau, oder beide. Den Beschluss macht die Gigue oder die Caprice, bei Händel zuweilen die Passacaglia. — Selten oder niemals sind alle diese Stücke in einer Suite und in derselben Reihenfolge beisammen.

Ueber die meisten der hier angeführten Tonsätze haben wir schon im Laufe dieses Werkes ausführliche Belehrungen gegeben, es erübrigt dennoch einige Erklärungen über Form und Charakter der nachfolgenden mitzuteilen:

Die Allemande hat einen ernsten, deutschen Charakter; sie wird im $^4/_4$-Takt geschrieben und hat 2 Teile, die wiederholt werden. Sie ist reich an ernsthafter, wohlausgearbeiteter Harmonie, Melodie und Rhythmik und trägt, wie Matheson sagt, das Bild eines zufriedenen Gemütes, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzt. Ihr Tempo kommt unserem Allegro moderato am nächsten. Ihr Vortrag ist gebunden, gewichtig und ernst.

387. Allemande a. d. französischen Suite. J. S. Bach.



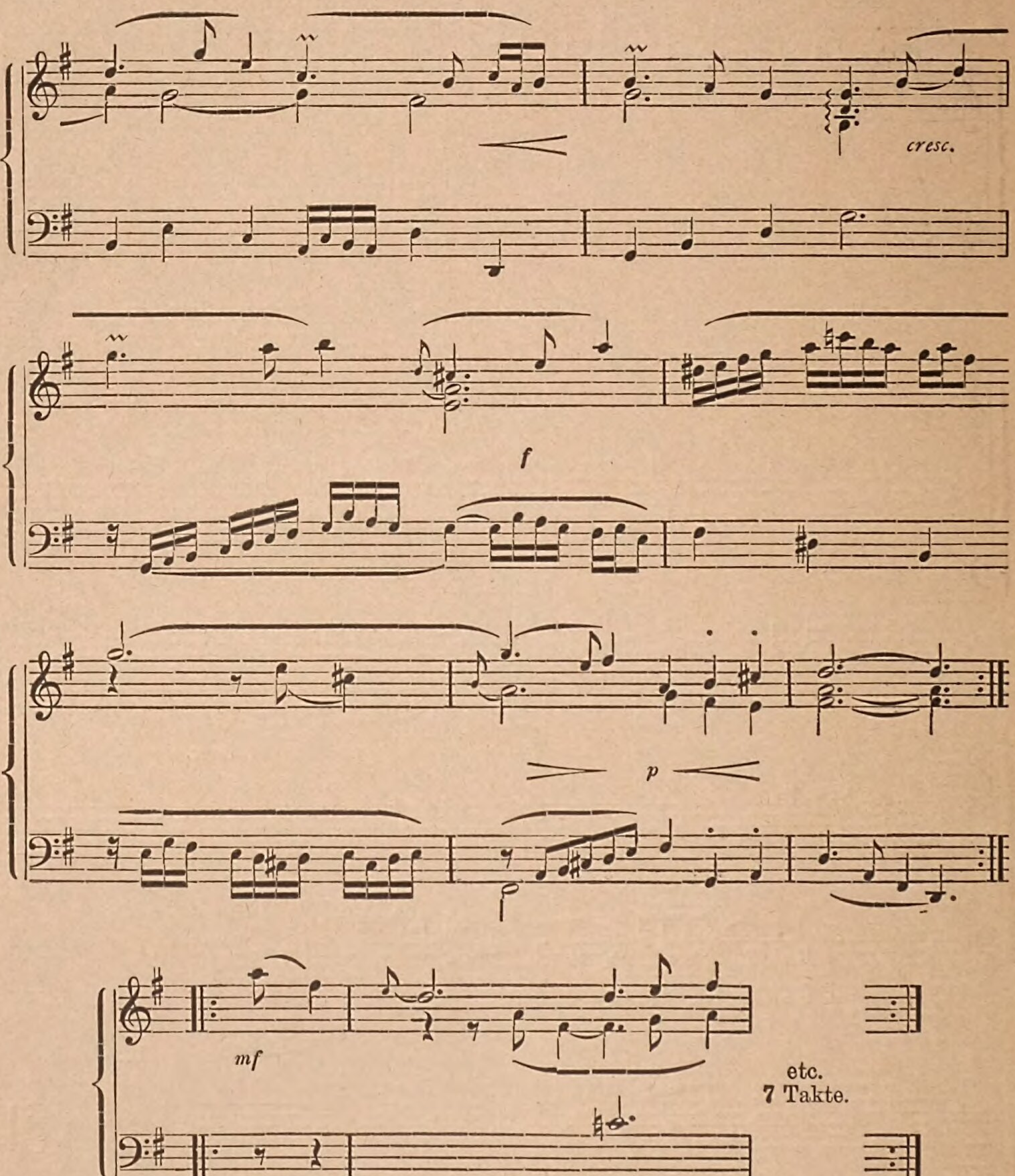


Die Louré ist ein kleines Tonstück voll Ernst und Würde. Sie steht im $^3/_4$- oder $^6/_4$-Takt, beginnt im Auftakt und besteht aus 2 Teilen, jeder von 8, 12 bis 16 Takten. Die Louré im $^6/_4$ wird noch einmal so geschwind gespielt als die im $^3/_4$-Takt. Die Hauptbetonung liegt auf dem ersten punktierten Viertel jedes Taktes. (Matheson nennt die Louré eine Gigue.)

388. Louré. **J. S. Bach.**

Moderato.

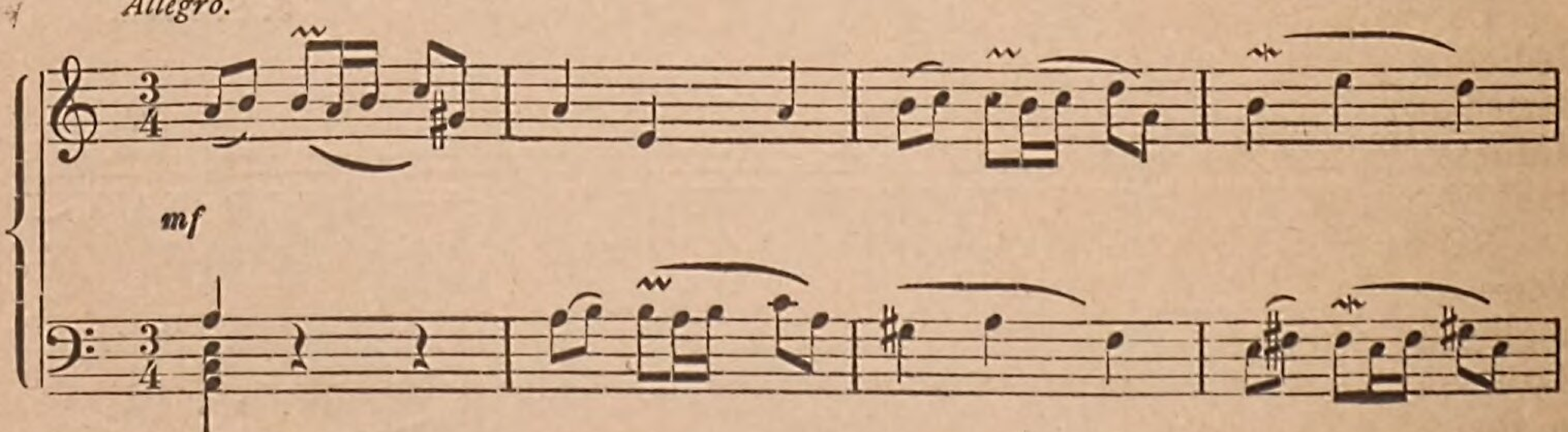


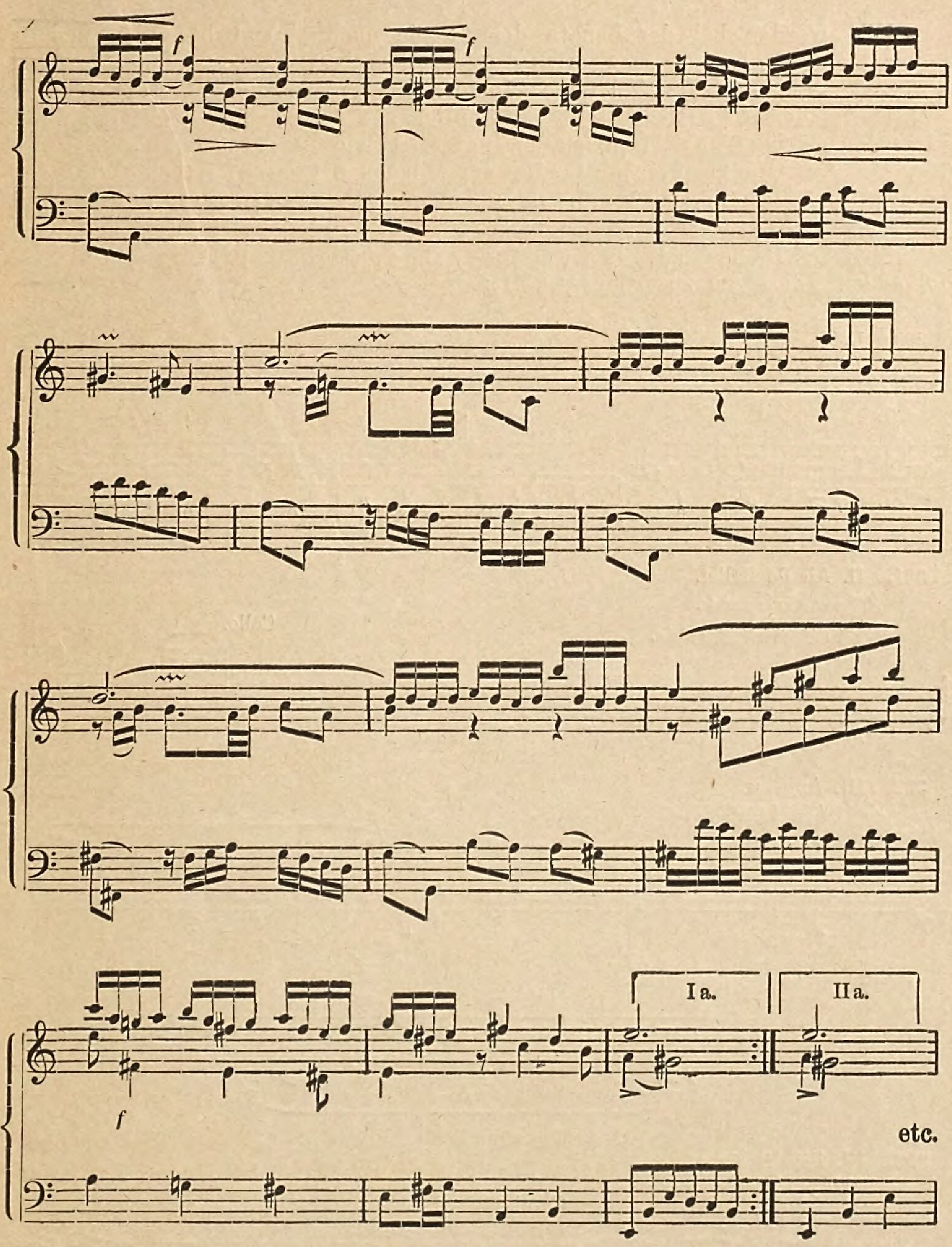


Die Burlesca ist, wie schon ihr Name andeutet, ein drolliges, scherzhaftes, lustiges Musikstück, mit etwas Spott und Hohn vermischt und zwar nicht auf die edelste und feinste Weise.

389. Burlesca. J. S. Bach.

Allegro.





Das Rondo, als Musikstück, gründet sich auf die Form des gleichnamigen Gedichts, in welchem an bestimmten Stellen dieselben Verse in verschiedener Beziehung, die ihnen stets einen neuen Nebensinn giebt, vorkommen müssen. Matheson nennt das Rondo „eine in die Runde gehende Wiederkehr“ und gesteht ihm gerades und ungerades Zeitmass zu.

Naivität war sein Hauptcharakter, den man aber auf sehr manigfaltige Weise modifizierte bis zur Standhaftigkeit und zu festem Vertrauen. Um die möglichste Manigfaltigkeit der Charakteristik des Rondo zu bezeichnen, sagt Matheson: „Der 136. Psalm ist auch ein Rondo. Alle Litaneien sind Gebete en Rondeau; aber nicht alle Rondeau sind Litaneien.“ —

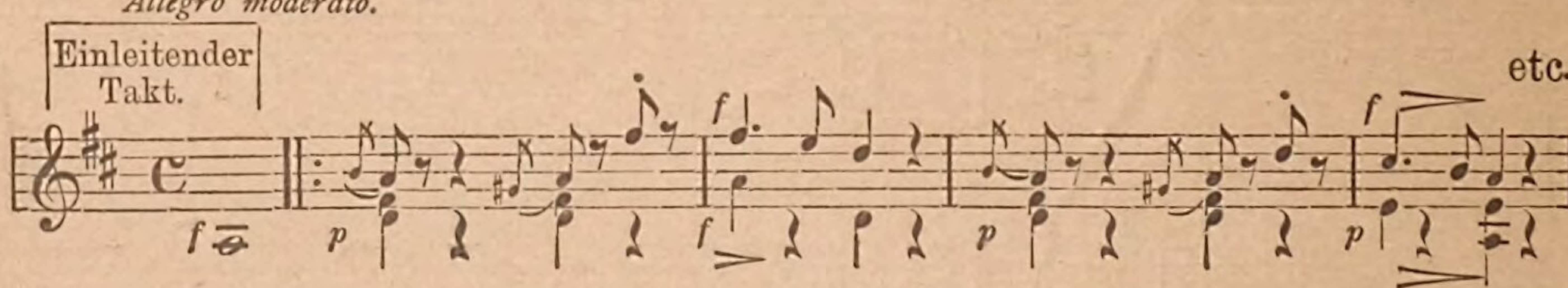
Wir werden bei der Sonate dem Rondo noch einmal begegnen und es näher ins Auge fassen.

Die Aria ist ein „Lied ohne Worte“.

Die moderne Suite besteht gewöhnlich aus 4 Sätzen, jedoch sind diese nicht immer aus Tanzweisen zusammengestellt wie in der älteren Suite; die Komponisten benutzen ebenfalls die verschiedenen Charakterstücke, die wir im vorigen Kapitel kennen gelernt haben, und verwenden diese als einzelne Sätze in der Suite.

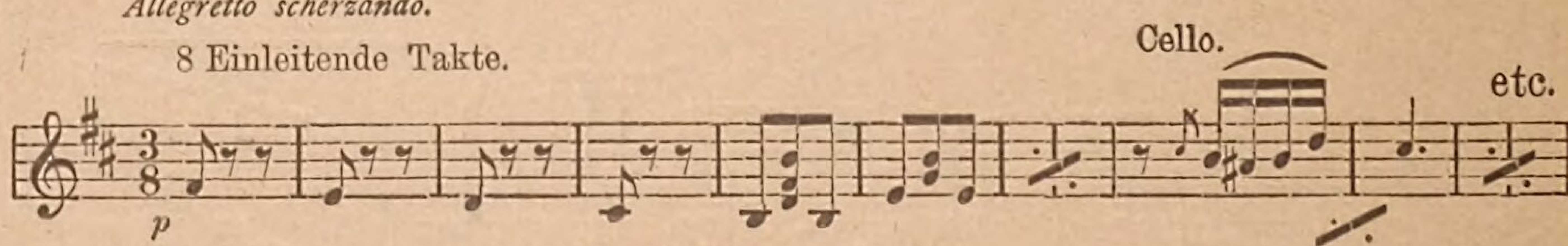
So ist z. B. Massenets hübsche Suite, No. 4, „Scènes pittoresques“ aus folgenden Tonsätzen zusammengestellt:

390. I. Marche.
Allegro moderato.



391. II. Air de Ballet.
Allegretto scherzando.

8 Einleitende Takte.



392. III. Angelus.
Andante sostenuto.



393. IV. Fête Bohème.
Allegro moderato.





Diejenigen neueren Suiten, welche den Tanzcharakter der alten Suiten beibehalten, werden von den Komponisten meistens aus deren Ballettmusiken zusammengestellt; in dieser Art ist die nachstehende Suite von Léo Delibes in 6 Sätzen, seinem Ballett Sylvia entlehnt.

394. a) Prélude.
Moderato maestoso.



395. b) Les Chasseresses.
Allegretto animato.

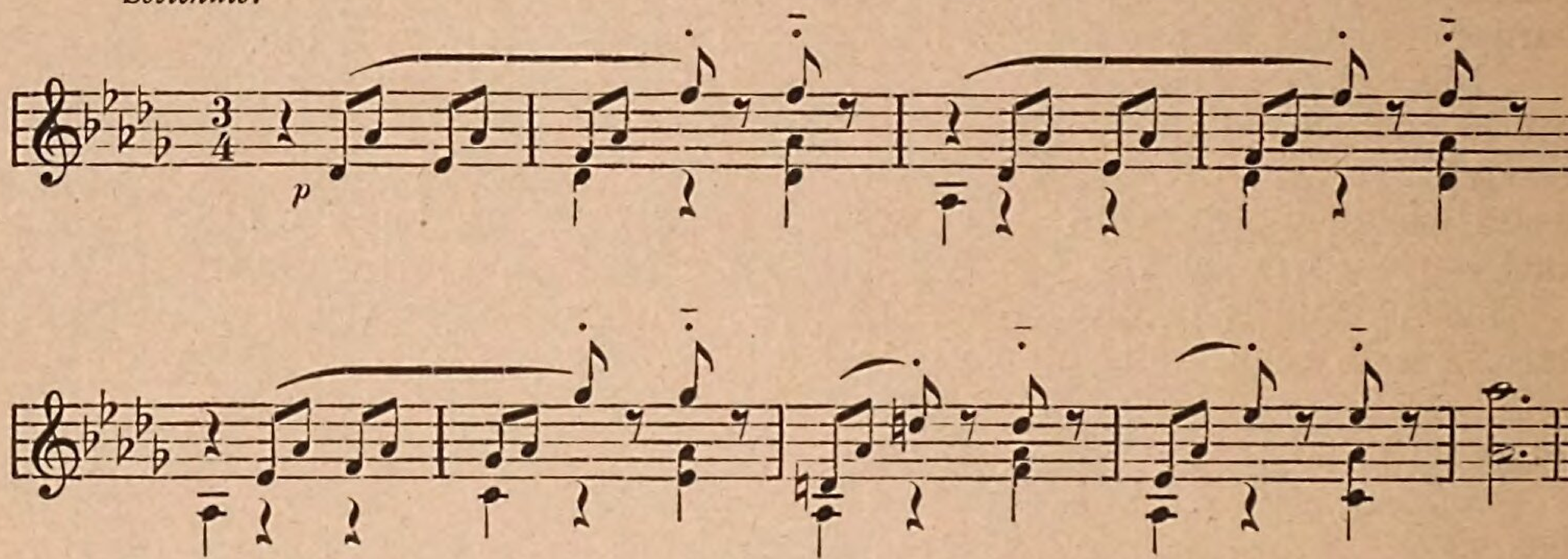


396. c) Intermezzo.
Même mouvt.



397. d) Valse lente.

Sostenuto.



398. e) Pizzicati.

Moderato.



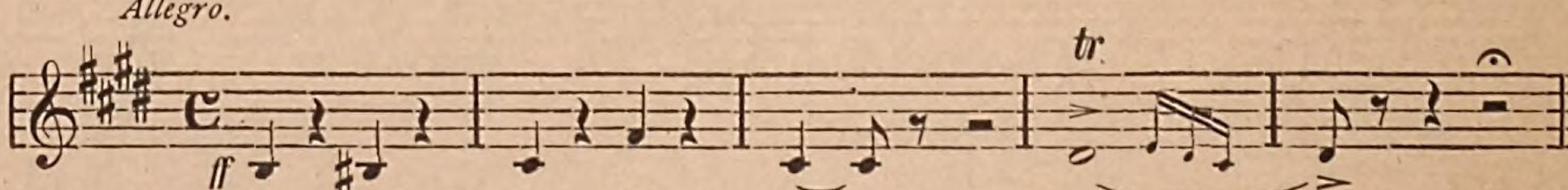
Einleitende Takte.

Allegretto ben moderato.

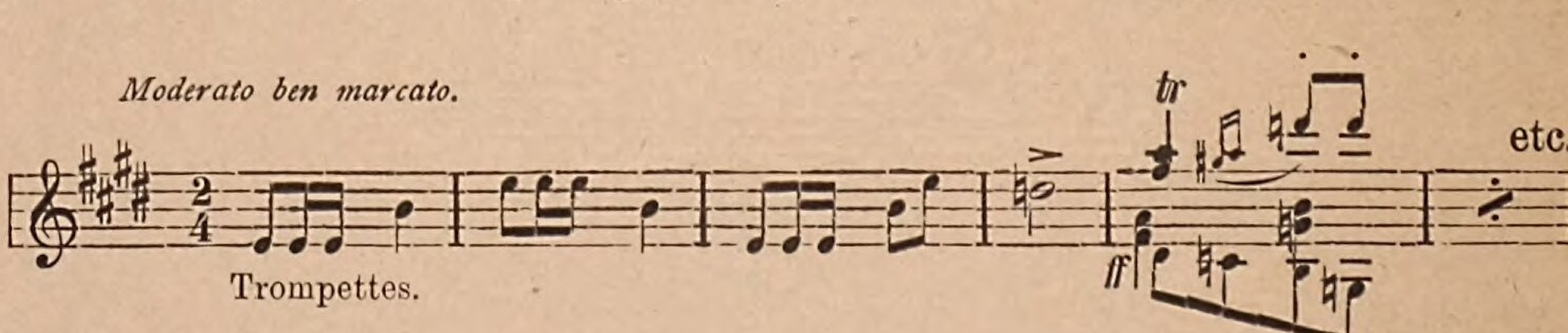


399. f) Cortège de Bacchus.

Allegro.



Moderato ben marcato.



Die ältere Suite stellt regelmässig sämtliche Sätze in dieselbe Tonart. Dies auch noch heute zu thun, liegt kein Grund vor; im Gegenteil, es darf die in unserer Zeit gewonnene Bereicherung aller musikalischen Mittel, Formen, Durchführungen, Ueberleitungen, kontrastierenden Tonarten und Modulationen u. s. w. in der Suite angewendet werden. — Der Schüler nehme sich die Suiten von J. S. Bach und Händel, sowie die neueren von Raff, Franz Lachner, Hofmann u. a. zum Muster.

Die symphonische Dichtung ist eine, hauptsächlich von Franz Liszt, Berlioz und Saint-Saëns gepflegte Programm-Symphonie, ein Werk, in welchem

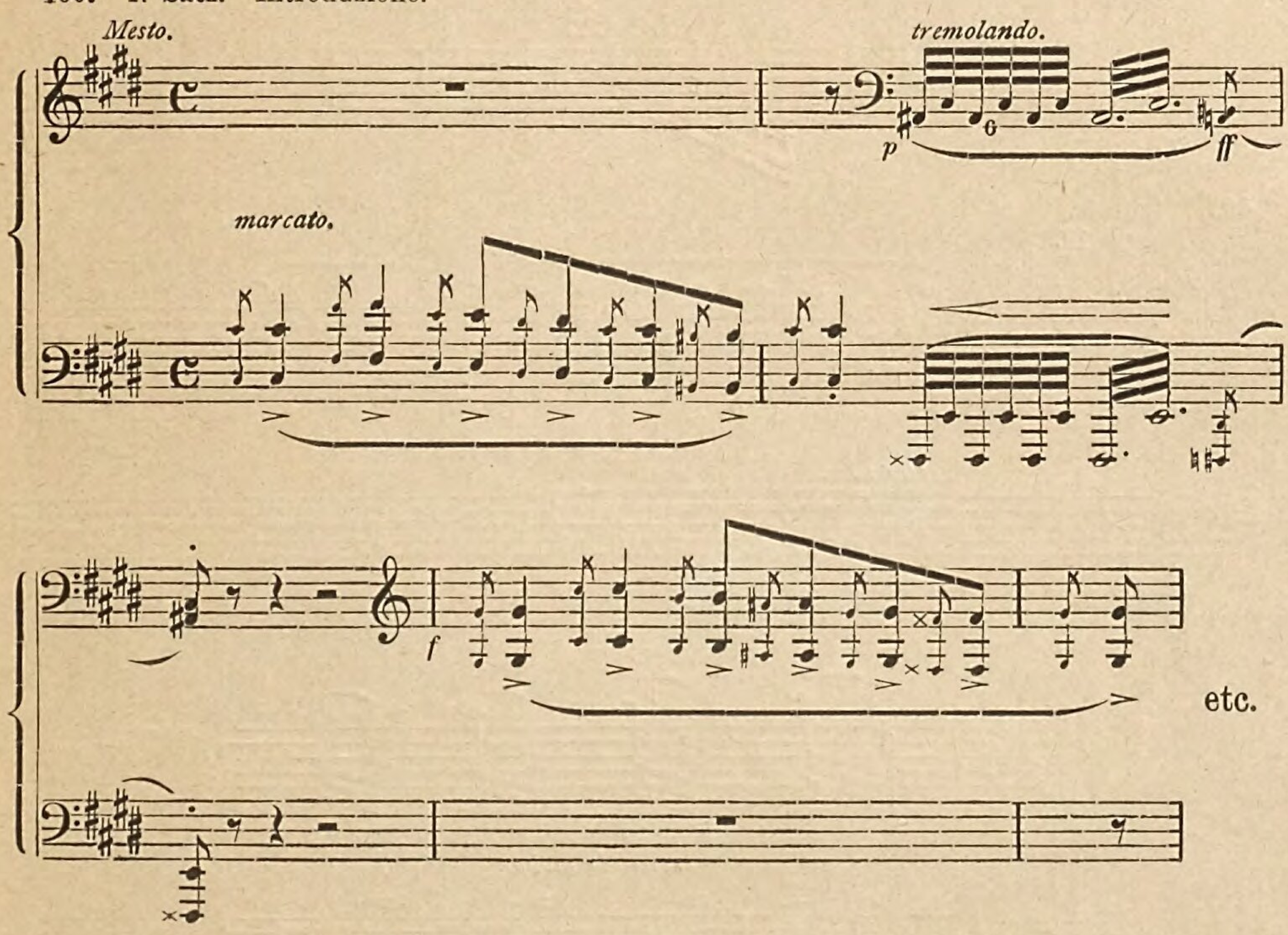
ein dichterischer Vorwurf auf symphonische Art ausgedrückt wird. Streng genommen ist die symphonische Dichtung, weil ihr eine eigentliche definierbare Form nicht eigen ist, nichts anderes als eine Phantasie oder Suite.

Die Rhapsodie gehört ebenfalls dem Genre der Phantasie, des Potpourri oder der Paraphrase an und ist meist aus Volksmelodien zusammengesetzt. So ist z. B. jedes Potpourri eine Rhapsodie, obwohl merkwürdigerweise bis dato noch niemand einem solchen den Namen „Rhapsodie“ gegeben hat! —

Hauptsächlich durch Franz Liszts „Ungarische Rhapsodien“ kam der Name Rhapsodie in Gebrauch, und es sind in neuerer Zeit Rhapsodien von Brahms, Chabrier, Dvorák u. a. aufgetaucht, die sich eines grossen Erfolges erfreuen.

Nachstehende „Rhapsodie hongroise“ von Franz Liszt, ist aus folgenden verschiedenen Sätzen zusammengestellt.

400. 1. Satz. Introduzione.



401. 2. Satz.



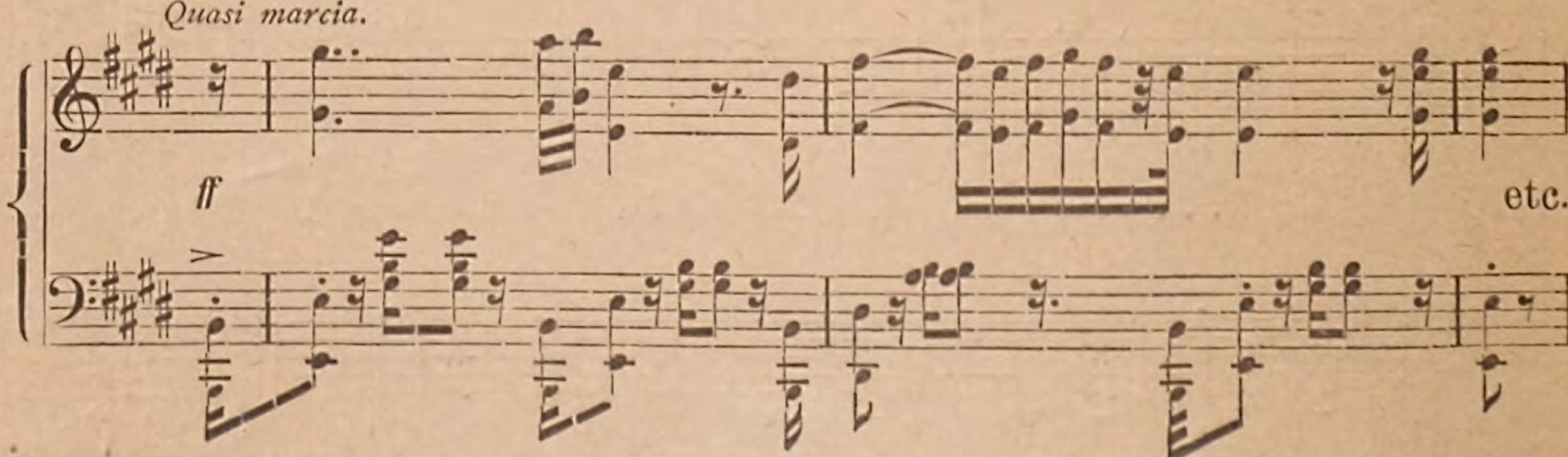
402. 3. Satz.
Ritenuto il tempo sempre rubato.



403. 4. Satz.
Tempo 1º.



404. 5. Satz.
Quasi marcia.



405. 6. Satz.

Allegretto giogoso.

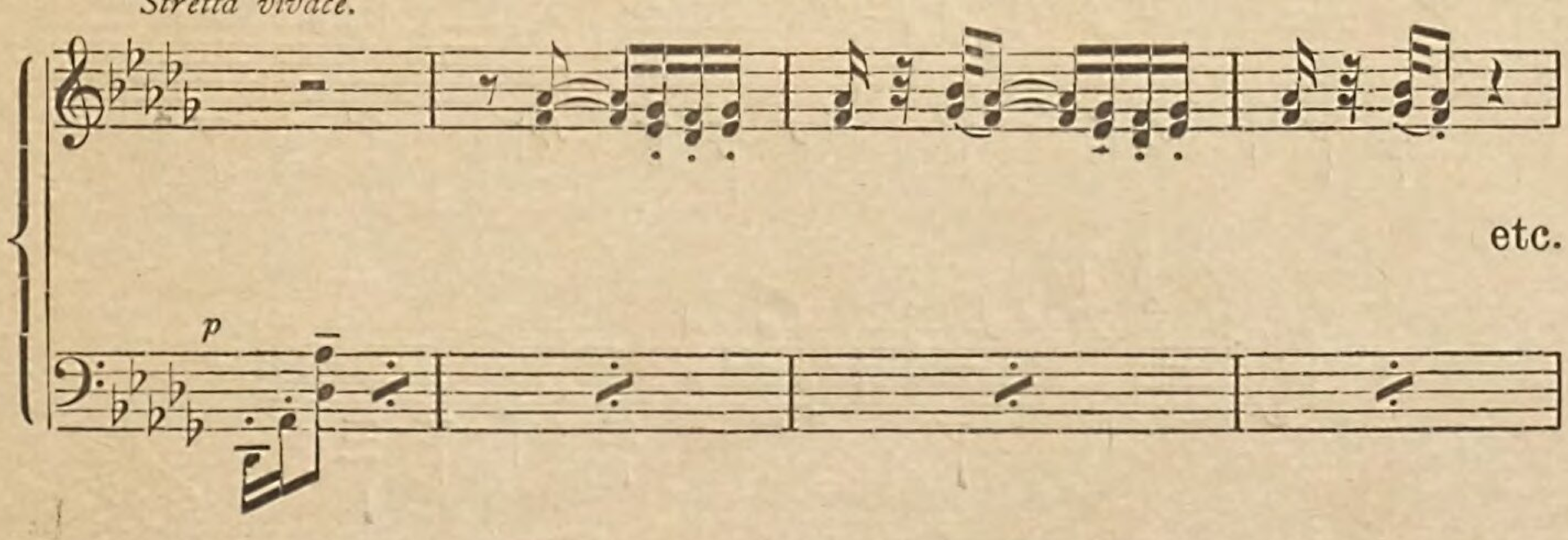


406. 7. Satz.

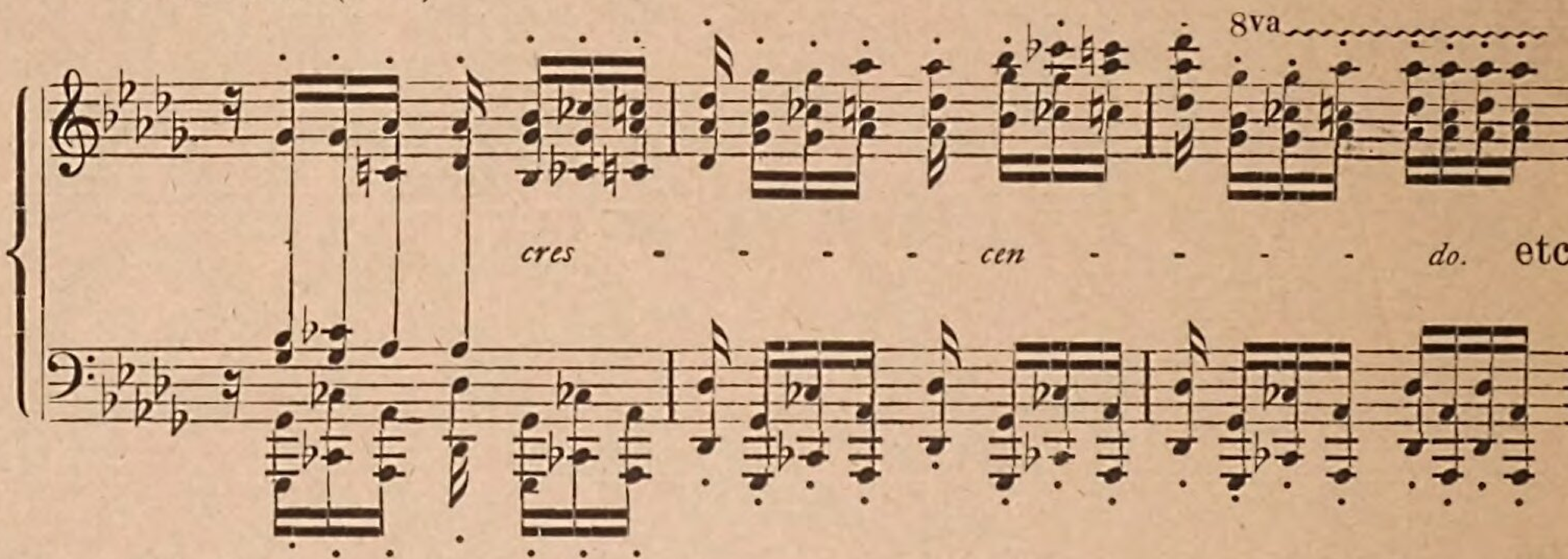


407. 8. Satz.

Stretta vivace.



408. 9. Satz.
Accellerando. (*Coda.*)



In dieser feuersprühenden Coda verwendet der Komponist noch einige Bruchstücke der Themen vom 2., 6. und 1. Satz und beschliesst damit in höchst glänzender Weise die prachtvolle Rhapsodie.

Die Serenade ist eine Art Suite, welche aus 4 oder mehr Sätzen besteht, die aber nur zum Teil Tanzstücke (gebräuchlich eigentlich nur die Menuett) sind, im übrigen aber Tonstücke mit oder ohne Variationen, Adagios und Andantes und zu Anfang und zu Ende ein leicht gearbeiteter Allegrosatz (meist alla marcia).

Als Meister der Serenaden-Komposition ist Mozart zu nennen, er schrieb eine grosse Anzahl lieblicher Serenaden (oder Cassationen). Von neueren Komponisten dieses Genres sind zu nennen Brahms, Rob. Fuchs, Volkmann u. a. m.

Nachstehende Serenade ist aus folgenden Sätzen zusammengestellt:

Serenade für Orchester. W. A. Mozart.

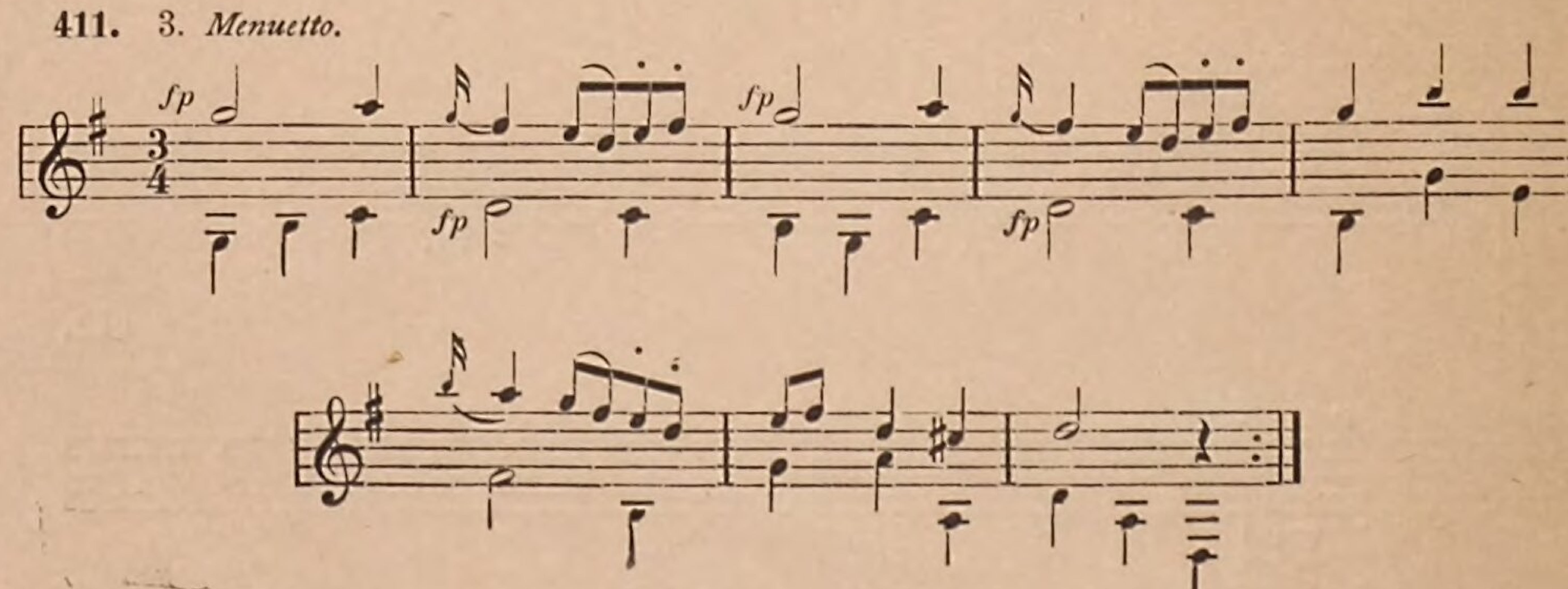
409. 1. *Allegro.*



410. 2. *Andante.*



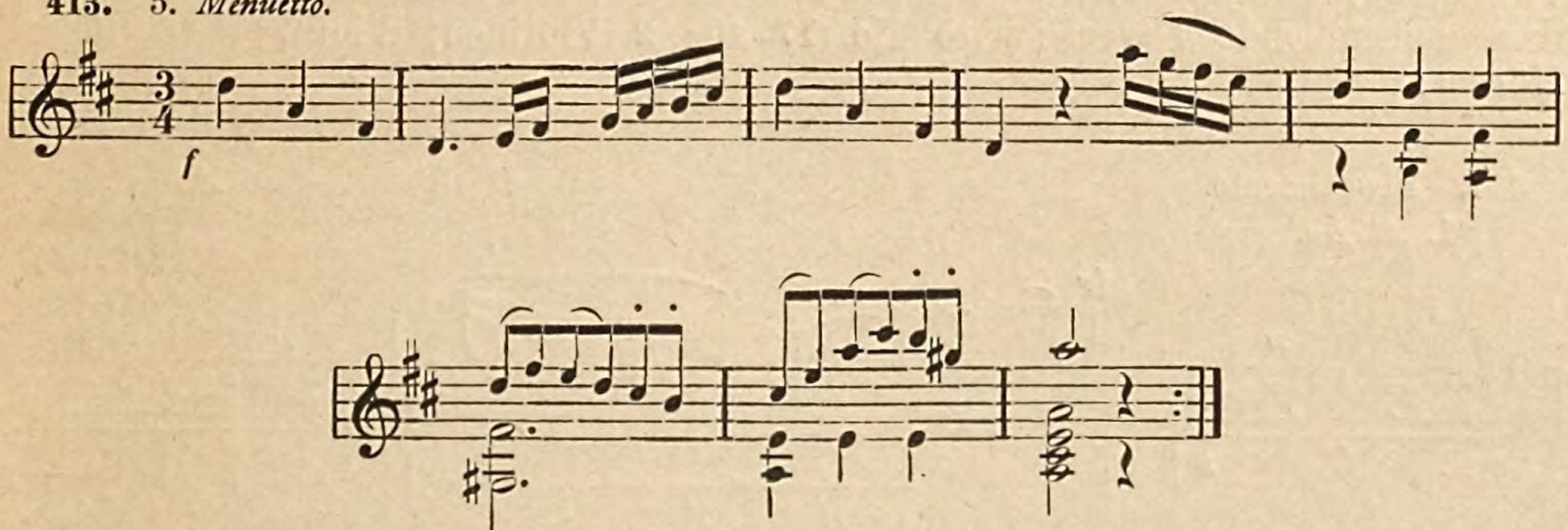
411. 3. *Menuetto.*



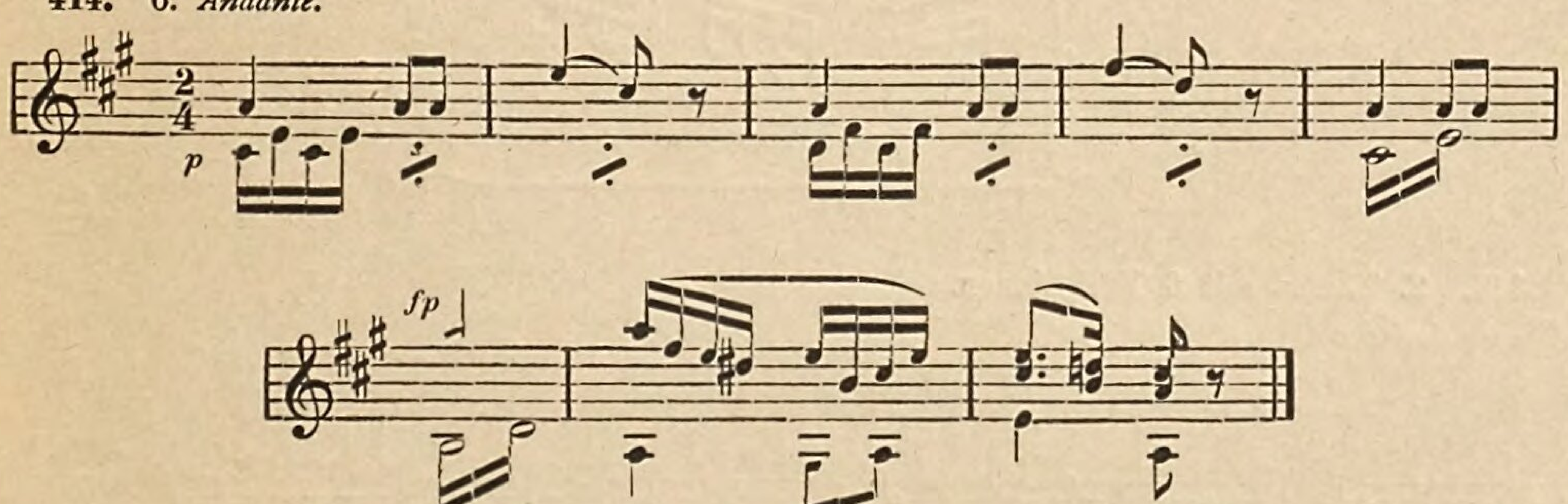
412. 4. *Allegro.*



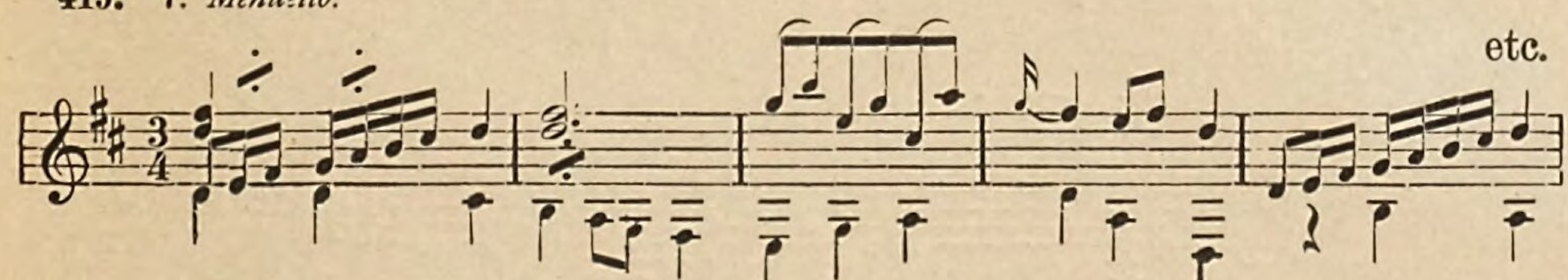
413. 5. *Menuetto.*



414. 6. *Andante.*

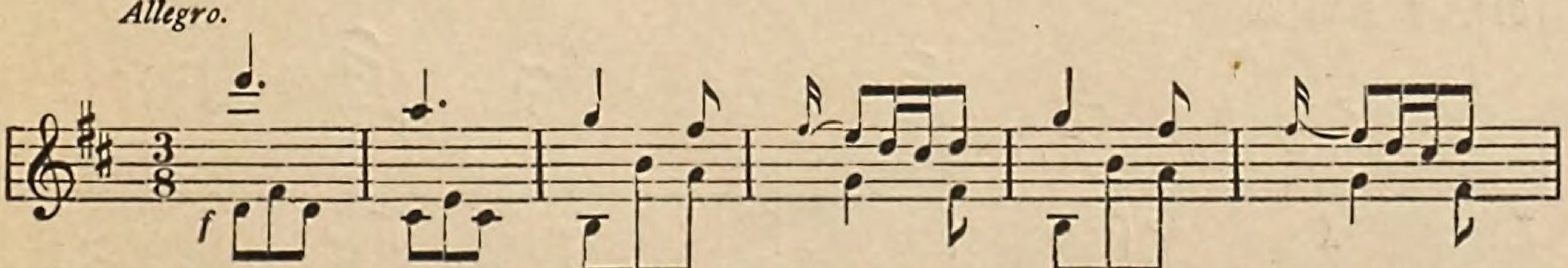


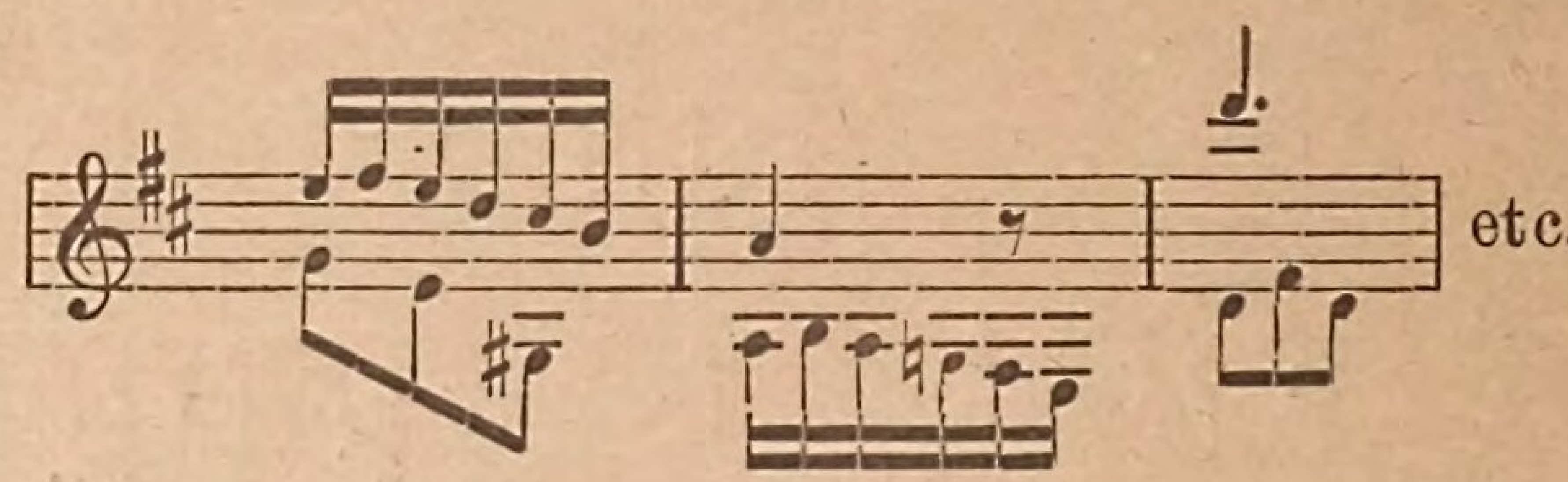
415. 7. *Menuetto.*



416. 8. Finale.

Allegro.





Das Divertimento (Divertissement = Unterhaltung) ist eine der Suite, Phantasie oder Serenade ähnliche Komposition, welche in einer lose gefügten Vereinigung mehrerer Kammerstücke besteht. Gewöhnlich hat das Divertimento 5, 6 oder noch mehr verschiedene, homophon gehaltene Sätze.

Mozart ist auch in dieser Gattung als Musterkomponist zu bezeichnen; seine köstlichen Divertimenti für Streich- und Blas-Instrumente sind von unvergänglicher Schönheit. Welche Fülle bestrickender Melodien birgt nicht das nachstehende Divertimento No. 17 für 2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner:

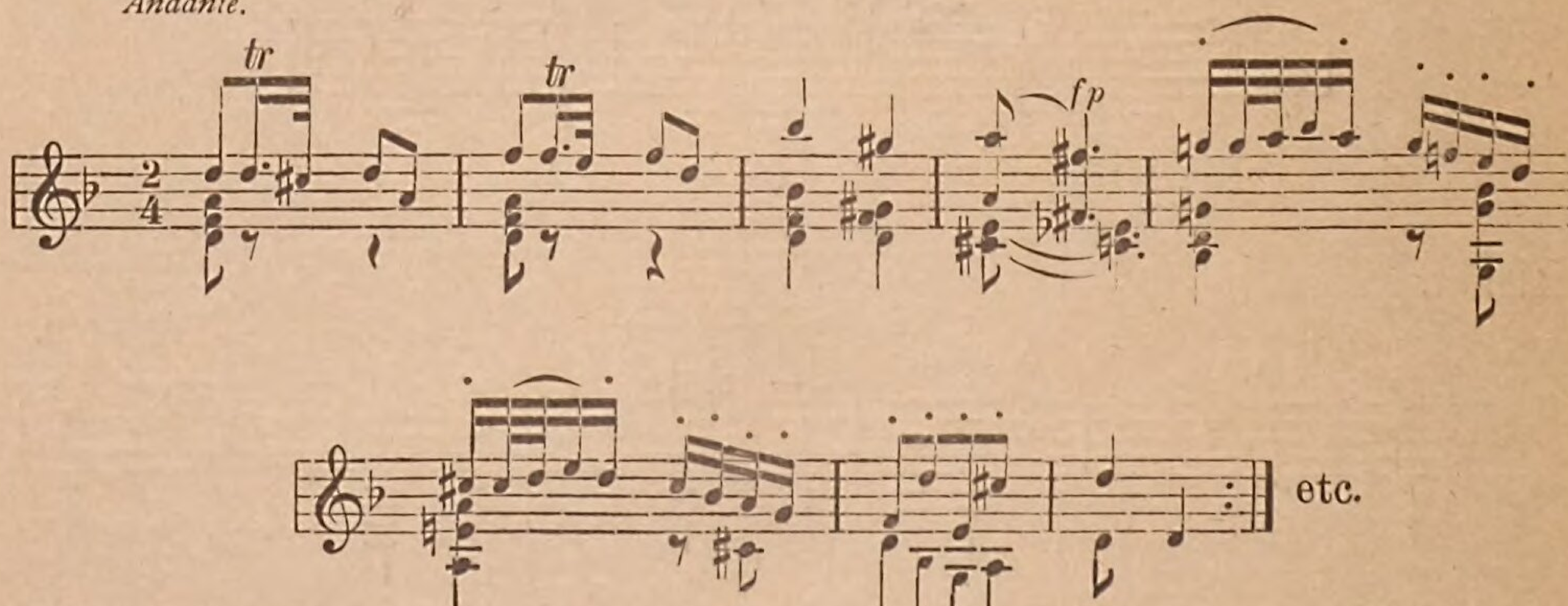
417. Divertimento. Mozart.

1. *Allegro.*



418. 2. Thema mit 6 Variationen.

Andante.

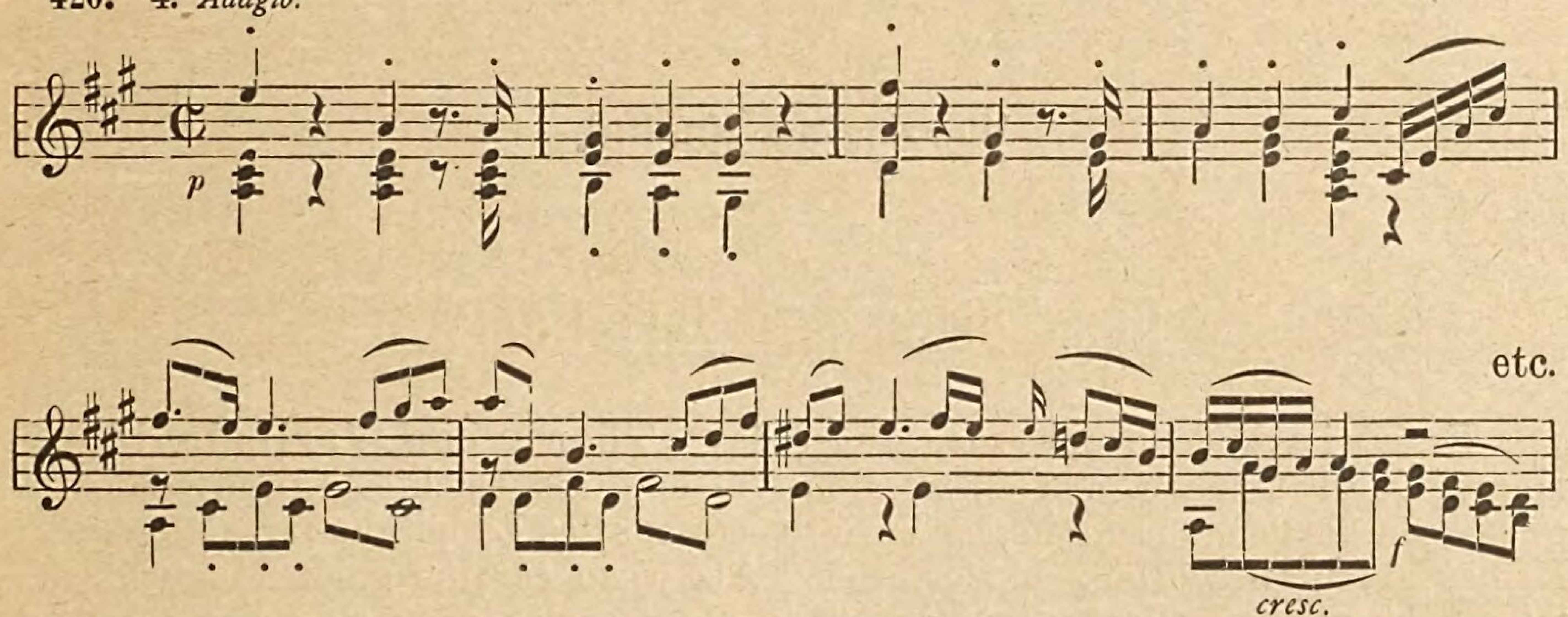


419. 3. *Menuetto.*





420. 4. *Adagio.*



421. 5. *Menuetto* mit 2 Trios.



422. 6. Rondo. Finale.

Allegro.



35. Aufgabe.

Der Schüler schreibe eine Anzahl kürzerer charakteristischer Stücke nach Art der in diesem Kapitel besprochenen Werke für Klavier, für Streich- oder Blas-Instrumente. Es lassen sich in diesem Genre noch viele anziehende, effektvolle Kompositionen herstellen, sei

es nach Art der Suite, oder als Ensemble von 6 oder mehr Stücken in Form der Serenade, der Rhapsodie oder des Divertimento oder schliesslich als freie Phantasie bearbeitet.

Die Hauptsache ist, recht interessante wohlklingende, in abgerundeter Form und wohlgegliederten Periodenbau verfasste Motive mit entsprechender harmonischer Begleitung zu liefern, dann wird der Erfolg auch nicht ausbleiben.

Vierzigstes Kapitel.

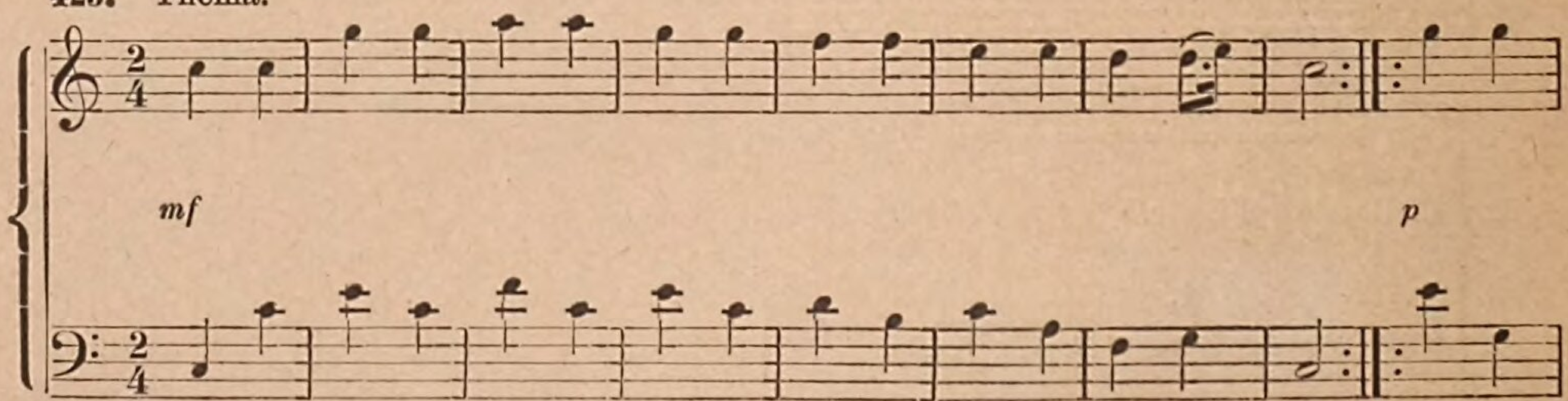
Das Thema mit Variationen.

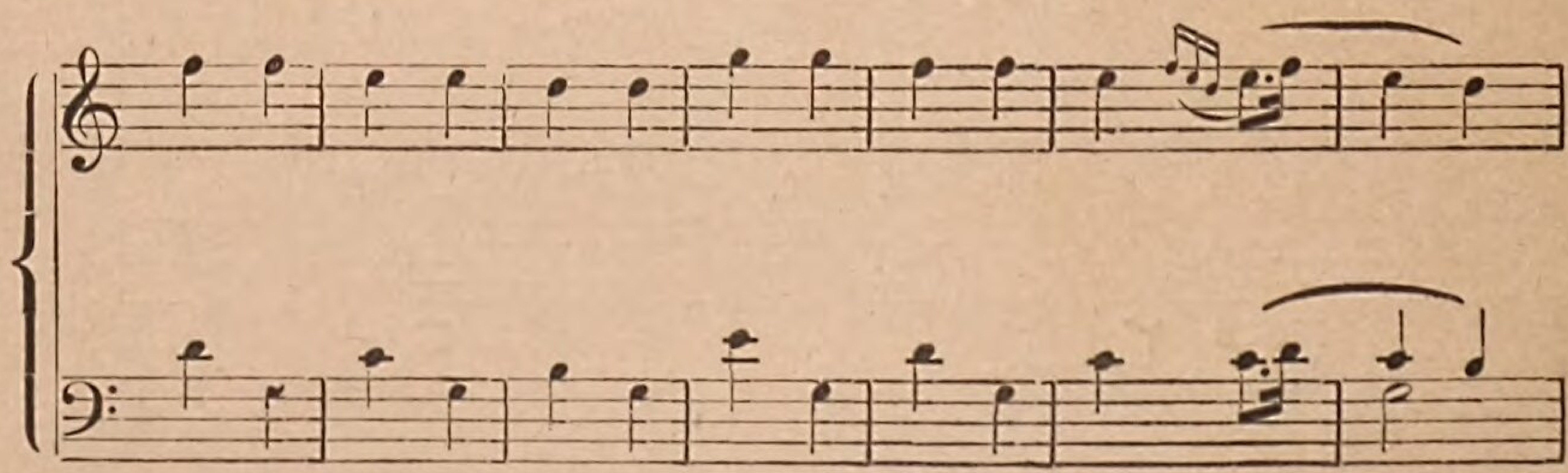
Es ist jetzt Mode geworden, über das „Thema con Variazioni“ geringfügig zu urteilen und diese Kunstgattung als seichte Fabrikware von geistlosen Scribenten, die in der Variationsform alles Läppische ihres unfähigen Hirnes ablagern wollen, hinzustellen. Als wenn es eine ganz leichte Sache wäre, Variationen (Veränderungen) über ein fremdes oder eigenes Thema zu erfinden und aus diesem eine Menge neuer rhythmischer Kombinationen zu bilden.

Dass zu einer solchen Komposition, wenn sie den Regeln der Kunst entsprechen soll, ein entschieden musikalisches Talent gehört, ist doch wohl selbstverständlich.

Zur Bearbeitung wähle man ein liedförmiges Thema von möglichst einfacher Konstruktion, wie z. B. das folgende von Mozart zu Variationen benutzte:

423. Thema.





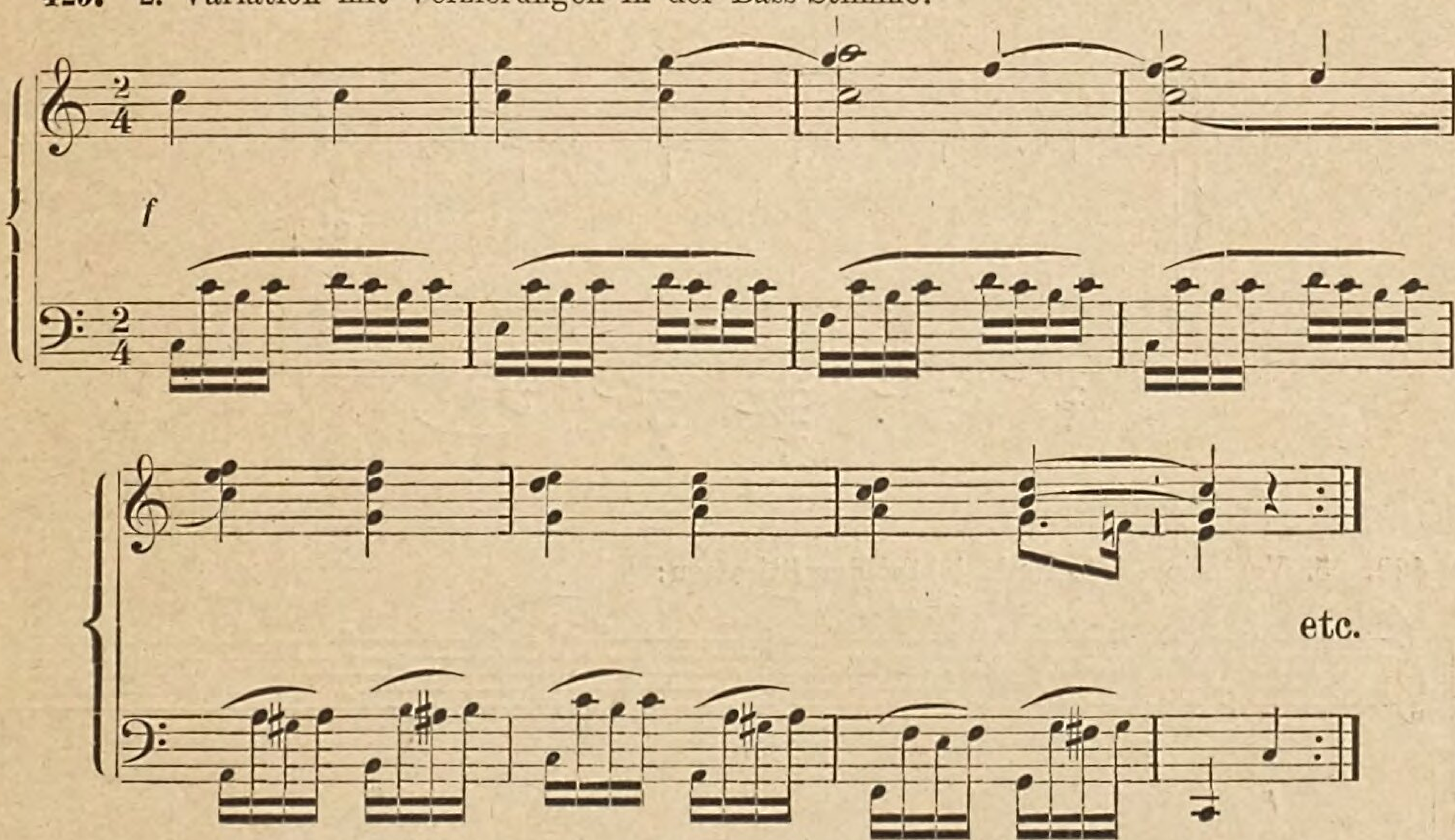
Folgt I. Teil.

In folgenden Variationen über obiges Thema wirkt zunächst der melodische Gehalt desselben, namentlich dann, wenn er in der Oberstimme zur Darstellung kommt:

424. 1. Variation:

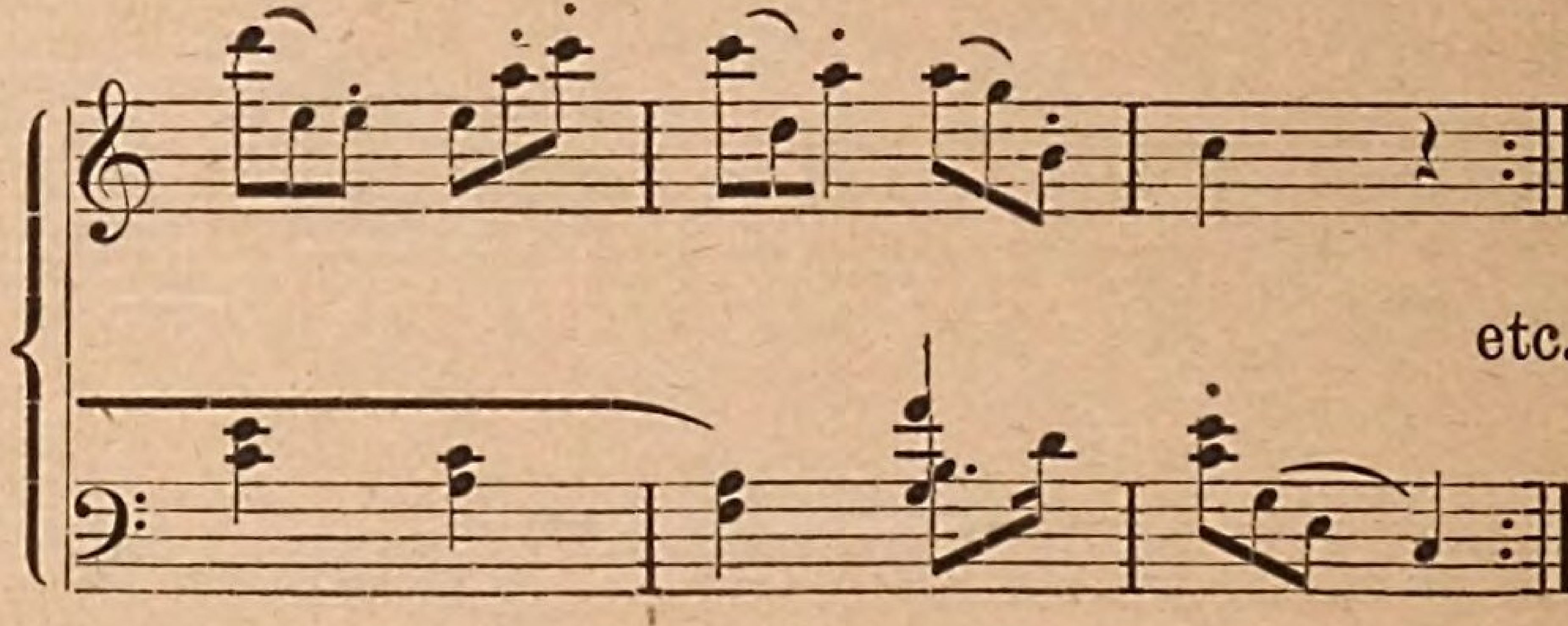


425. 2. Variation mit Verzierungen in der Bass-Stimme:



426. 3. Variation, in welcher die Ober-Stimme das Thema in freierer harmonischer Figuration in Achtel-Triolen fasst:

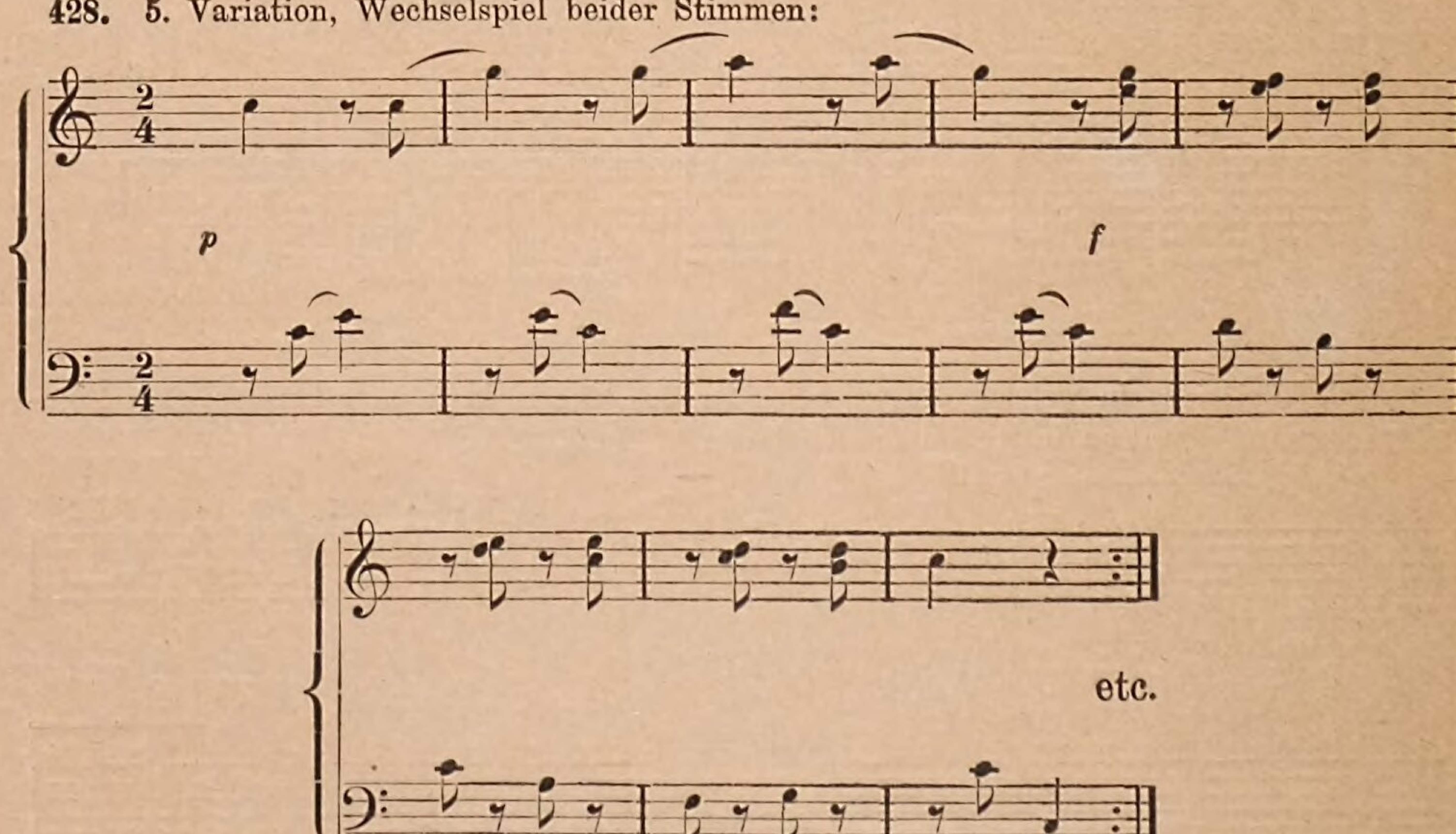




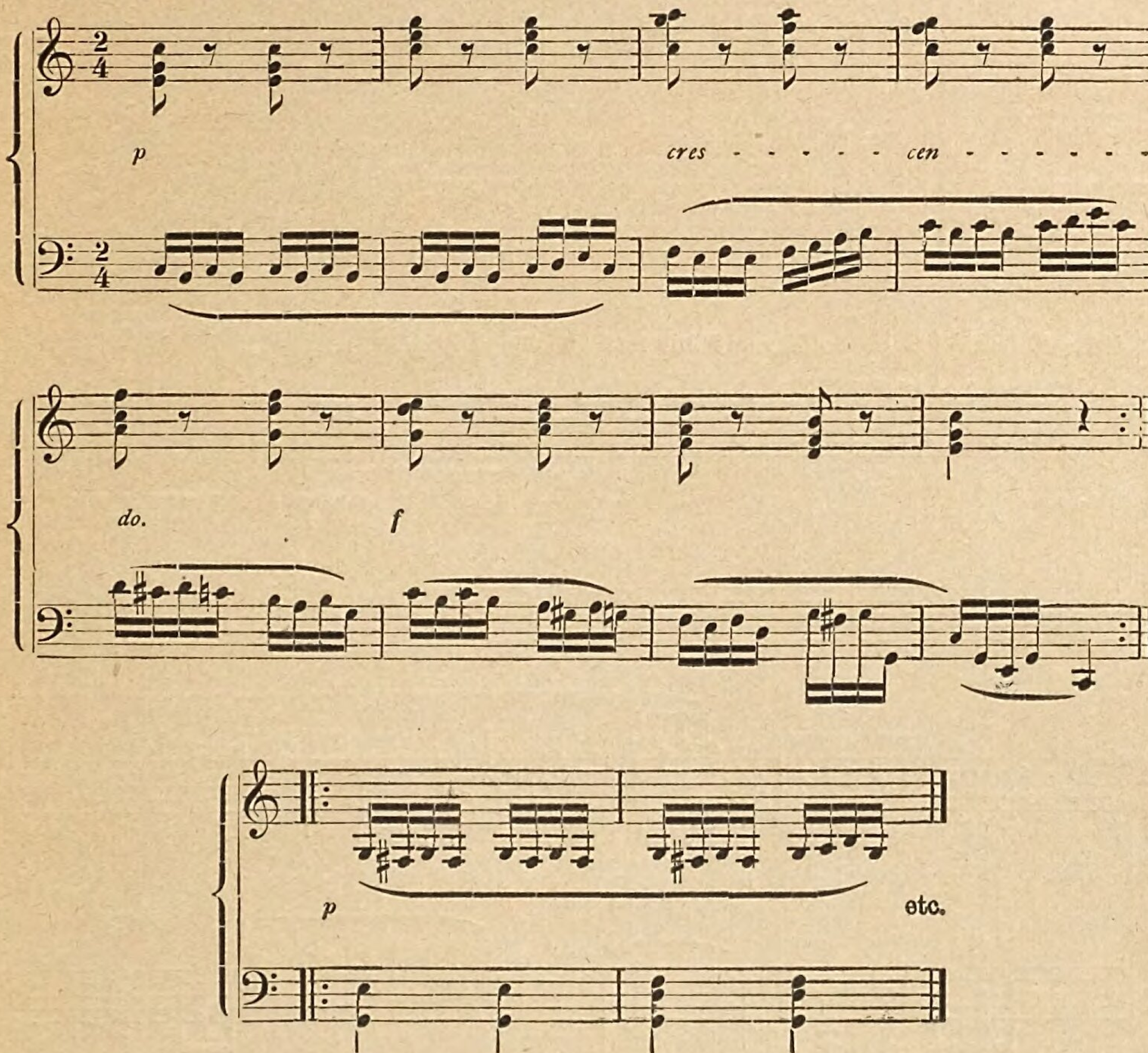
427. 4. Variation mit derselben Bewegung in der Bass-Stimme:



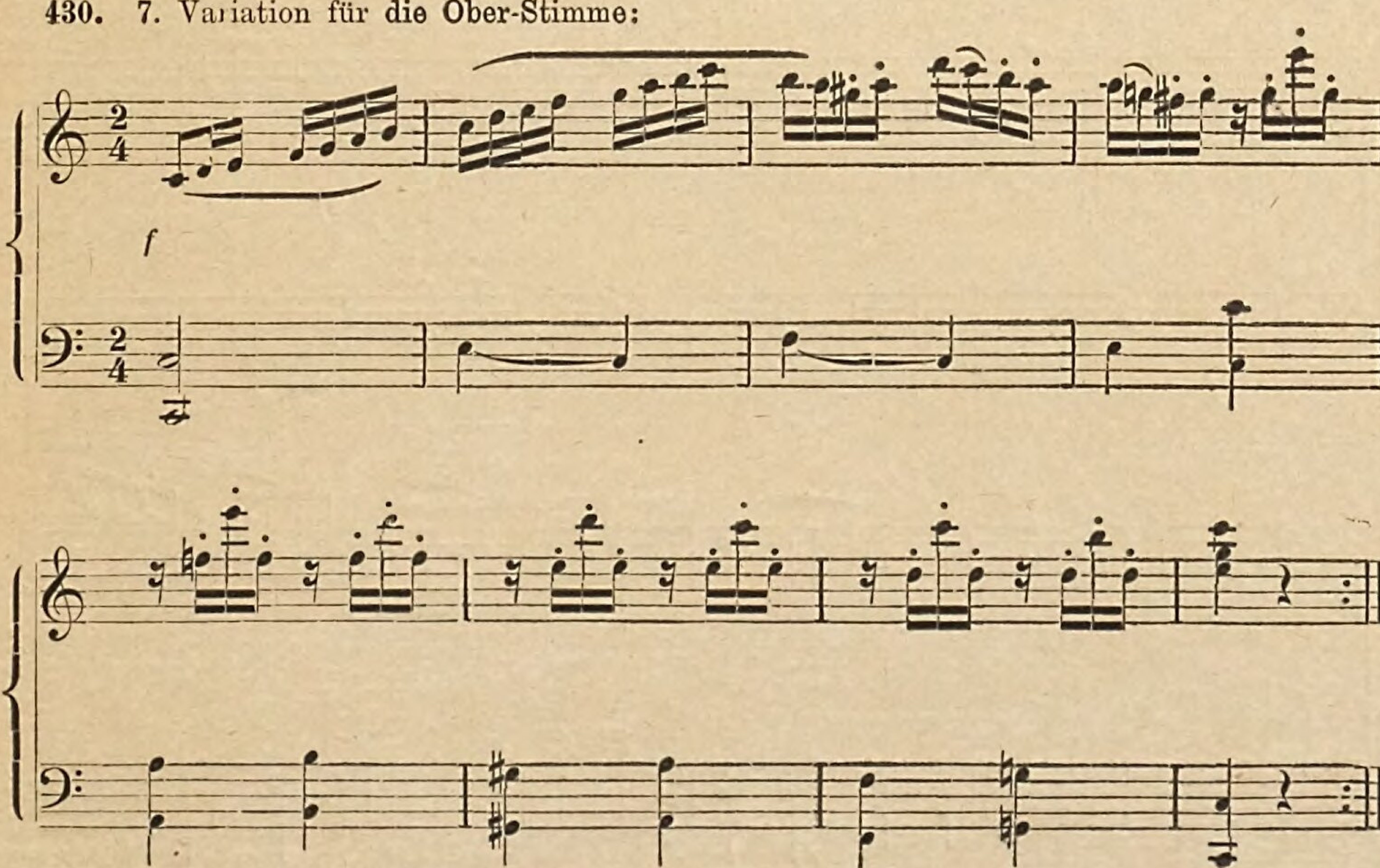
428. 5. Variation, Wechselspiel beider Stimmen:



429. 6. Variation für die Unter- und für die Ober-Stimme:

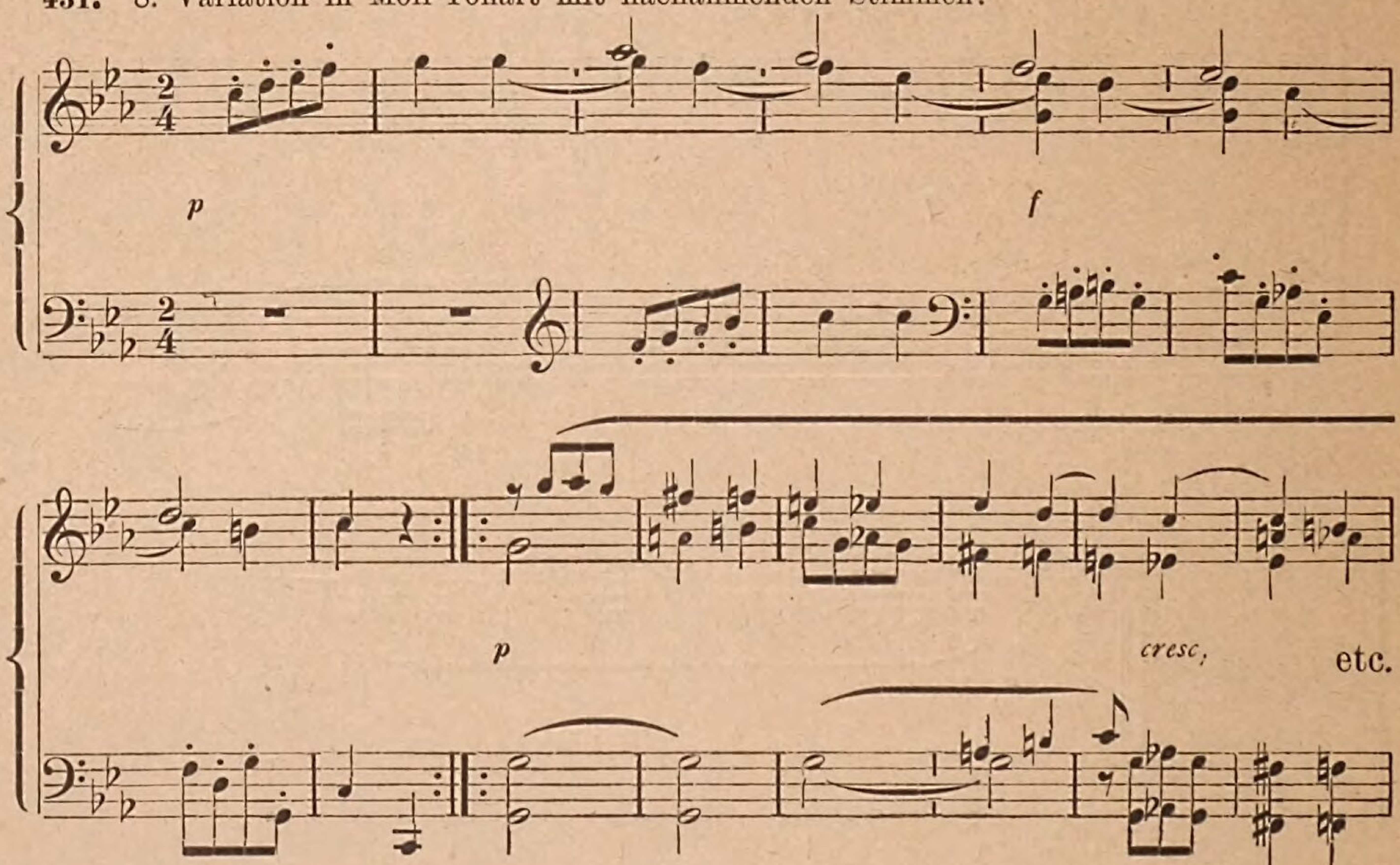


430. 7. Variation für die Ober-Stimme:

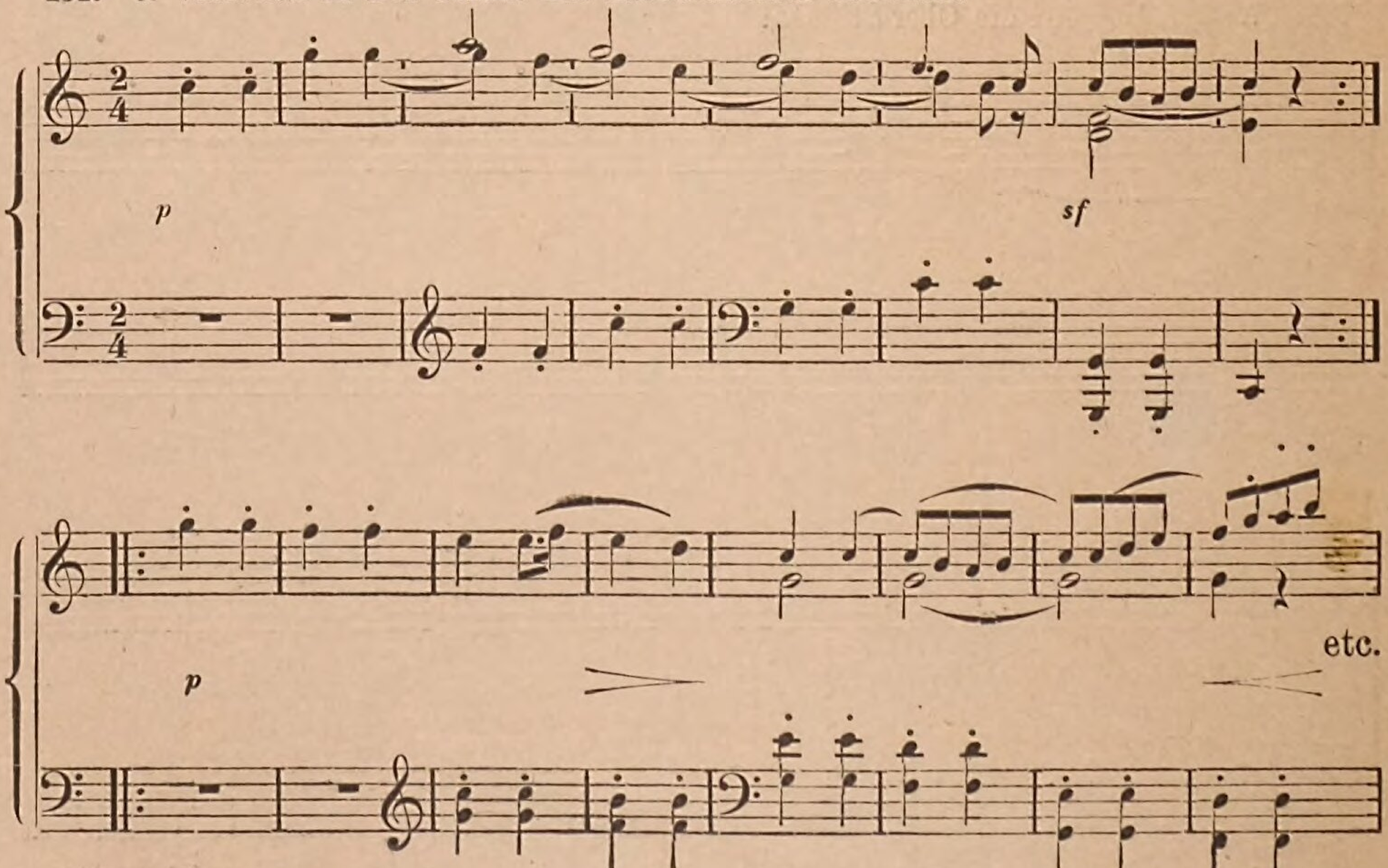




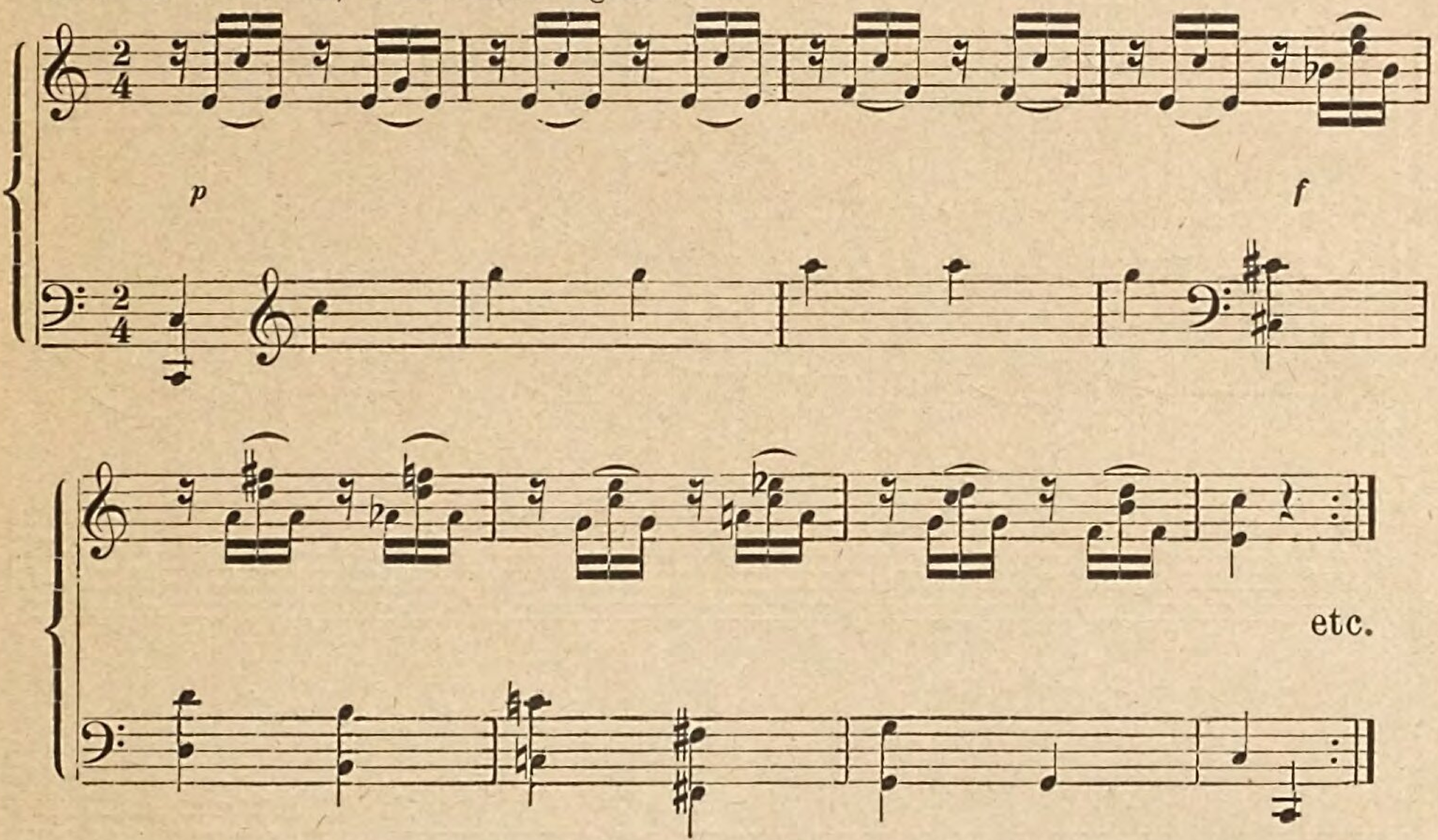
431. 8. Variation in Moll-Tonart mit nachahmenden Stimmen:



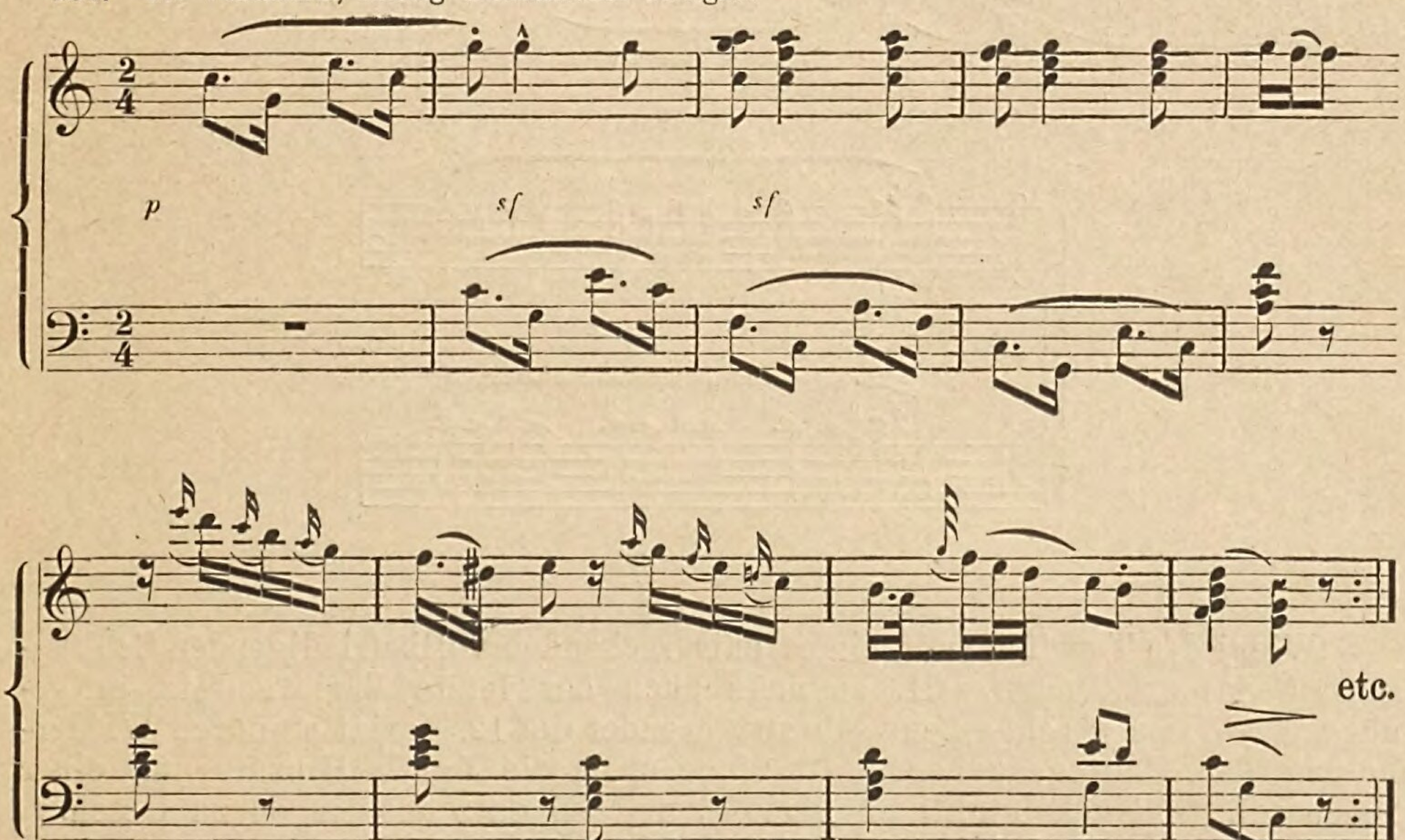
432. 9. Variation in Dur-Tonart mit nachahmenden Stimmen:



433. 10. Variation, harmonische Figuration:



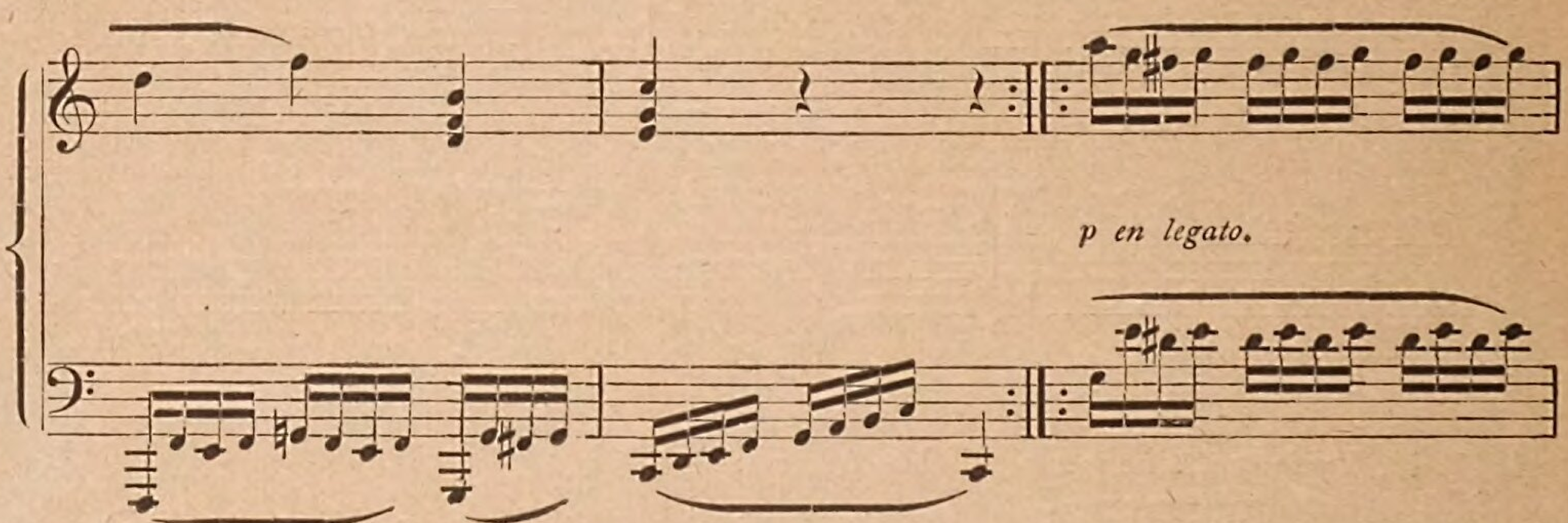
434. 11. Variation, sinnig melodisches Adagio:



435. 12. Variation. Finale.





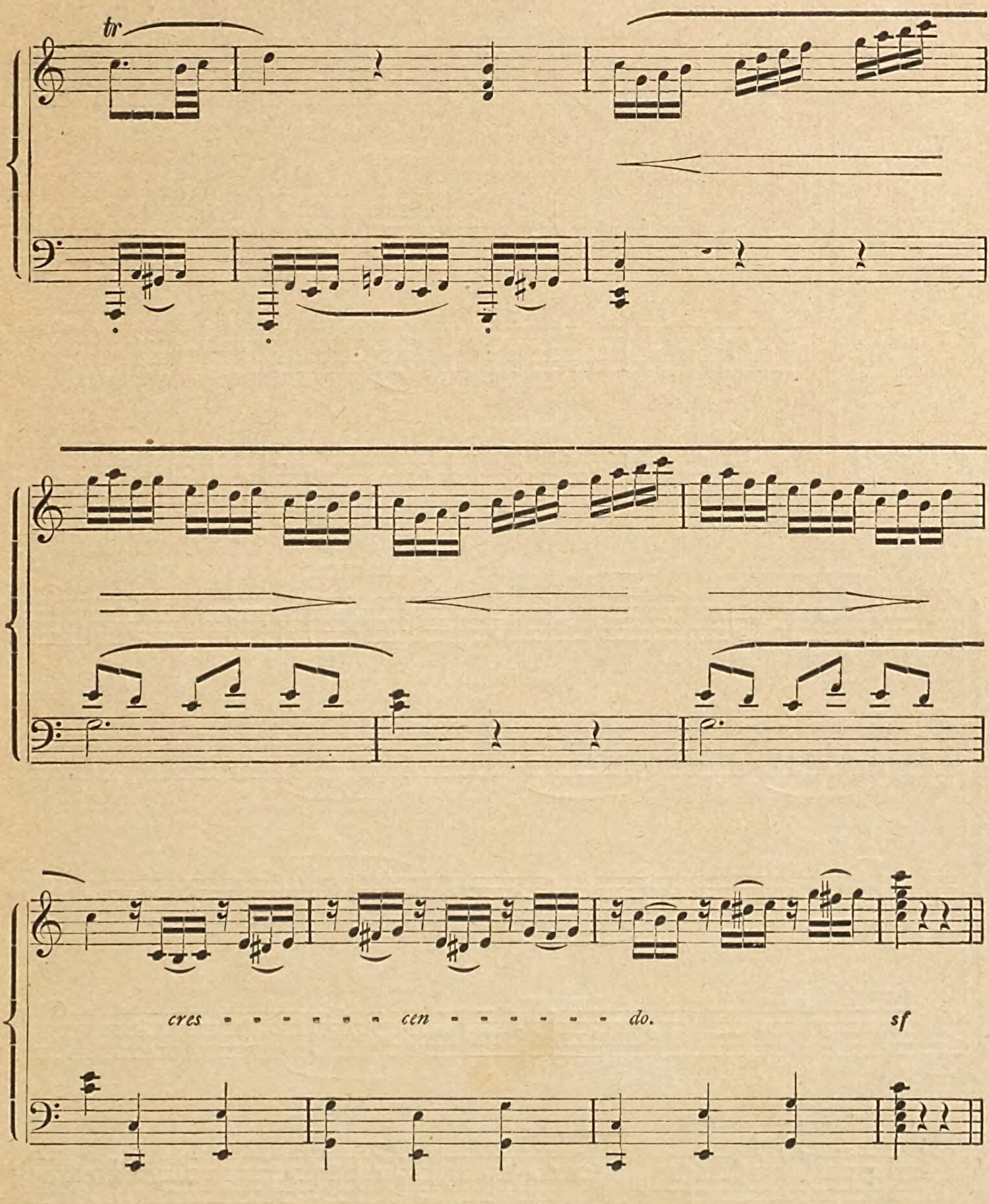




Wie jedes Tonstück mit einem entsprechenden vollbefriedigenden Schlusssatz (Coda) ausklingen soll, so muss auch der letzte Variationsatz in genügender Weise abschliessen. Mozart beendet die 12. Variation durch Wiederholung der Hauptgedanken des Anfanges, sowie durch Hinzufügung einer neuen selbständigen 8-taktigen Periode, um den Satz ausklingen zu lassen.

436.



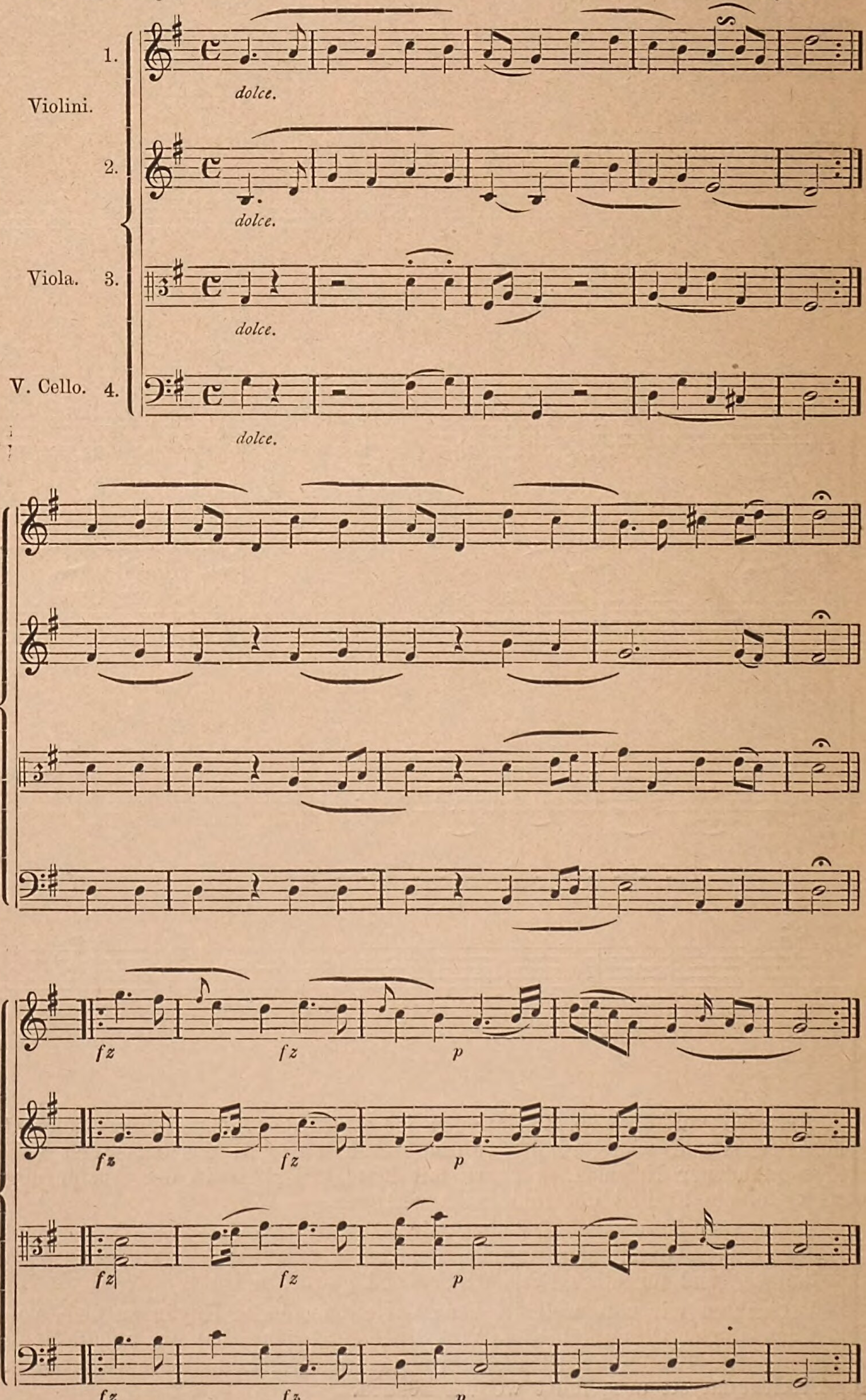


Aus den vorstehenden Variationen ist zu ersehen, dass Mozart überall schönes Mass und wohlgerundete Form beibehalten hat, das Ganze ist voll tief empfundener Nüancen, gepaart mit Manigfaltigkeit in der Ausführung ohne dabei die Einheit des Inhalts zu verlieren. —

Diese Behandlungsweise finden wir ebenfalls in den Haydnschen und Beethovenschen Variationen, welche sich bis in die neueren Variationen so erhalten hat und für diese Form massgebend geworden ist.

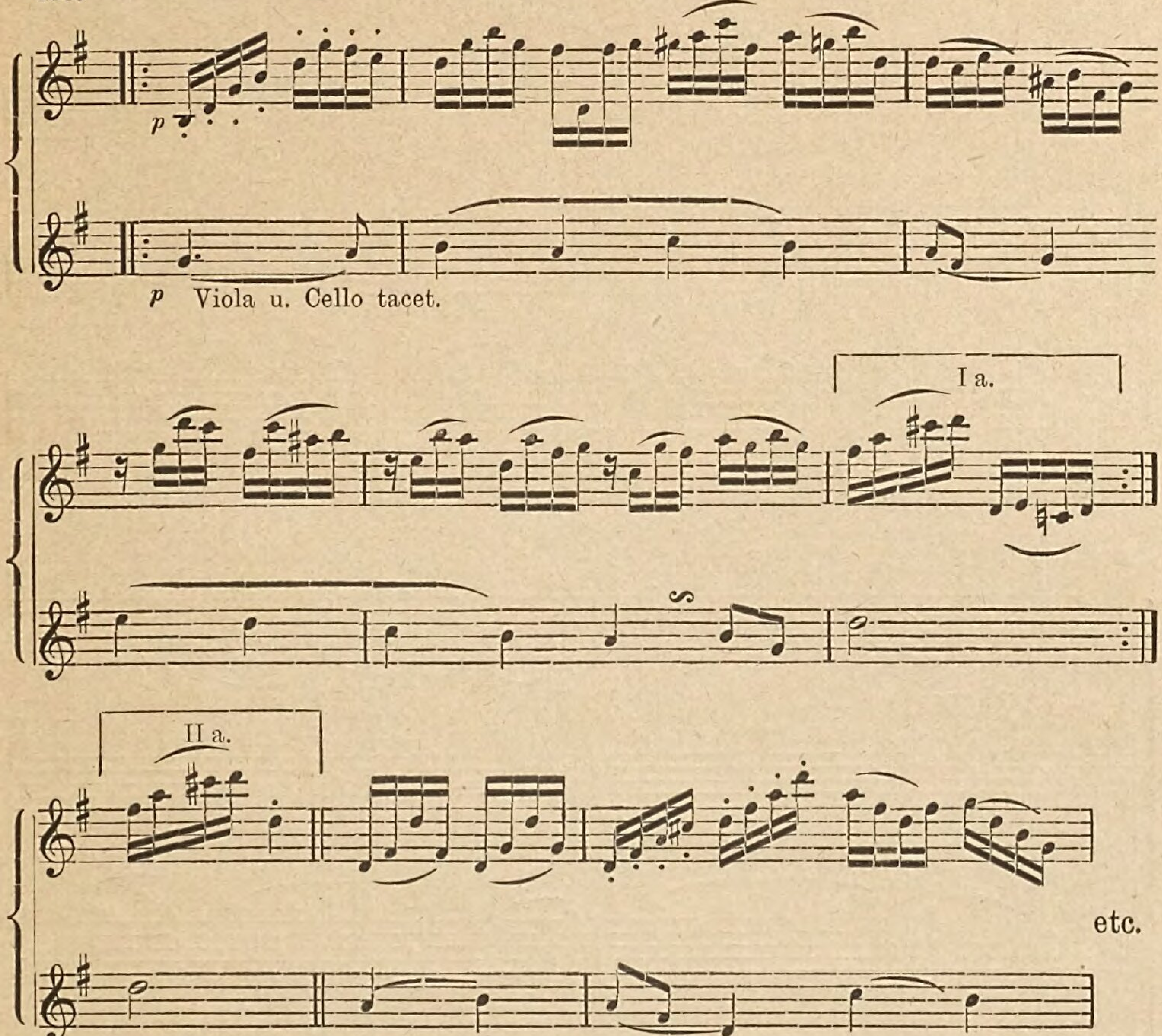
Betrachten wir nun, welch' schöne Variationen Vater Haydn zu dem, von ihm komponierten Oestereichischen Volksliede geschrieben hat, um an der Hand dieses grossen Meisters zu lernen, in welcher interessanten Weise Variationen für Streichquartett ausgeführt werden können.

437. *Poco Adagio cantabile.* J. Haydn.



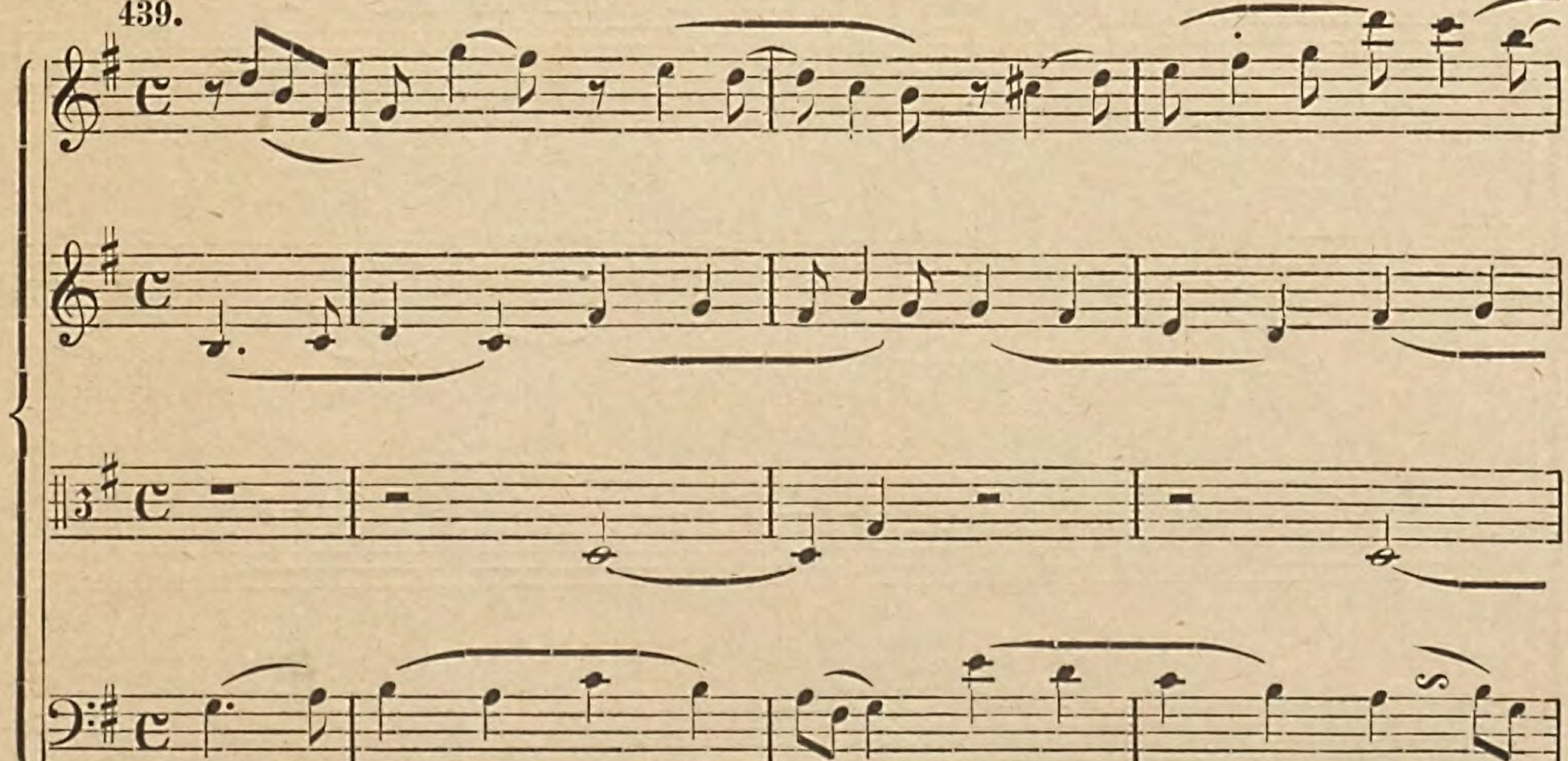
1. Variation. Die zweite Violine übernimmt die Melodie und die erste umgiebt sie mit einer reizenden Begleitung.

438.



2. Variation. Das Violoncell führte die Melodie, die andern figurieren dagegen.

439.

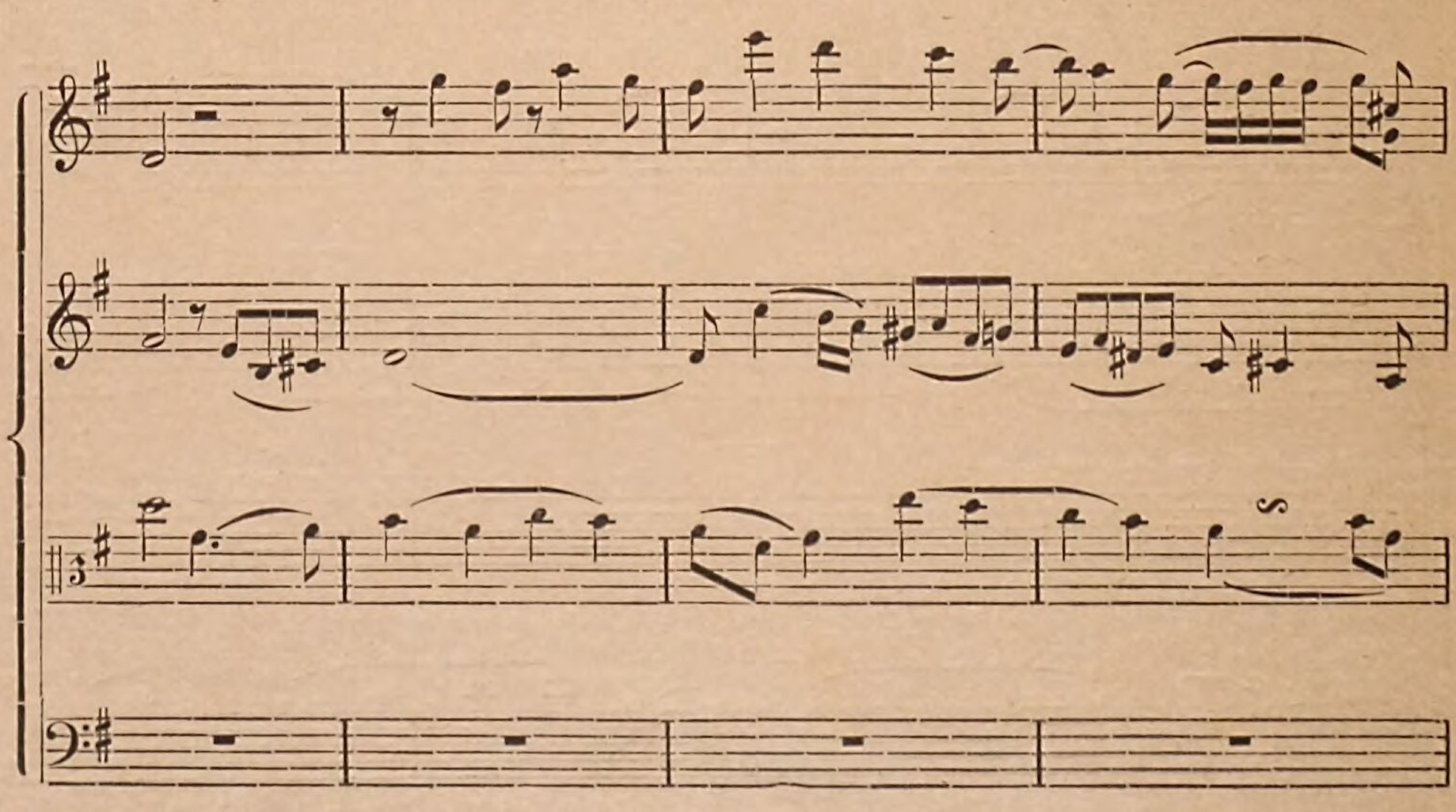


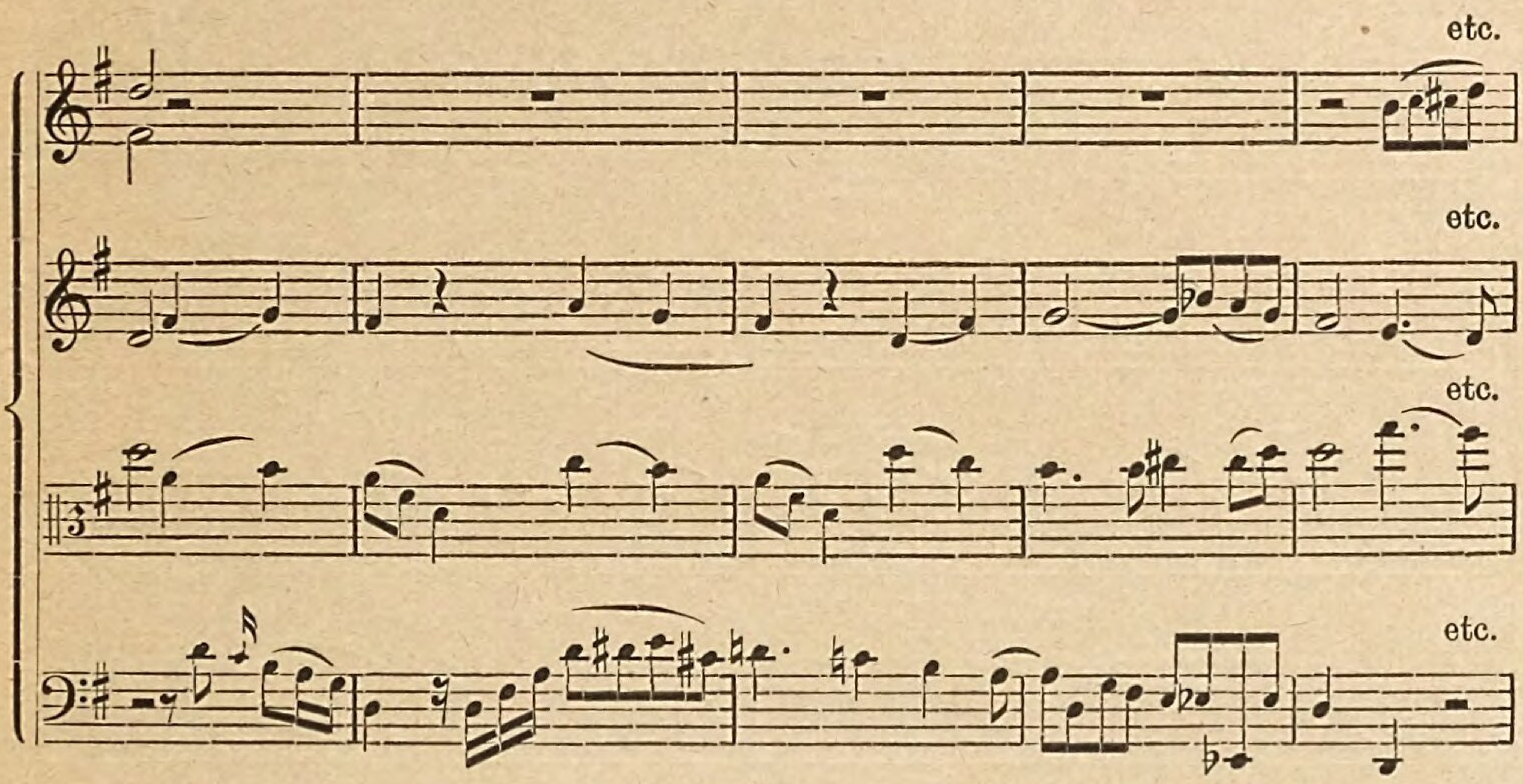


3. Variation. Die Viola führt die Melodie, die andern figurieren dagegen.

440.

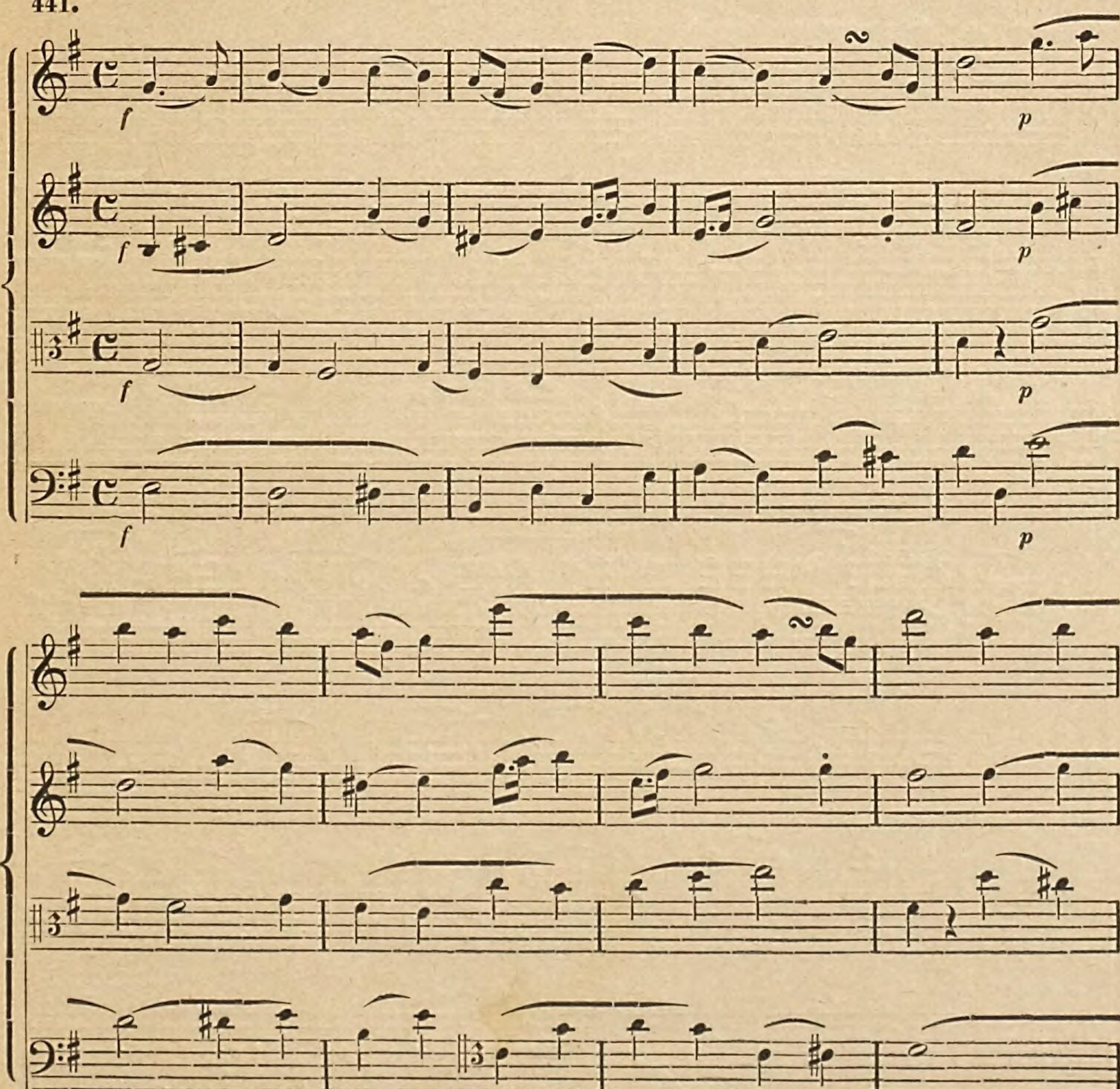


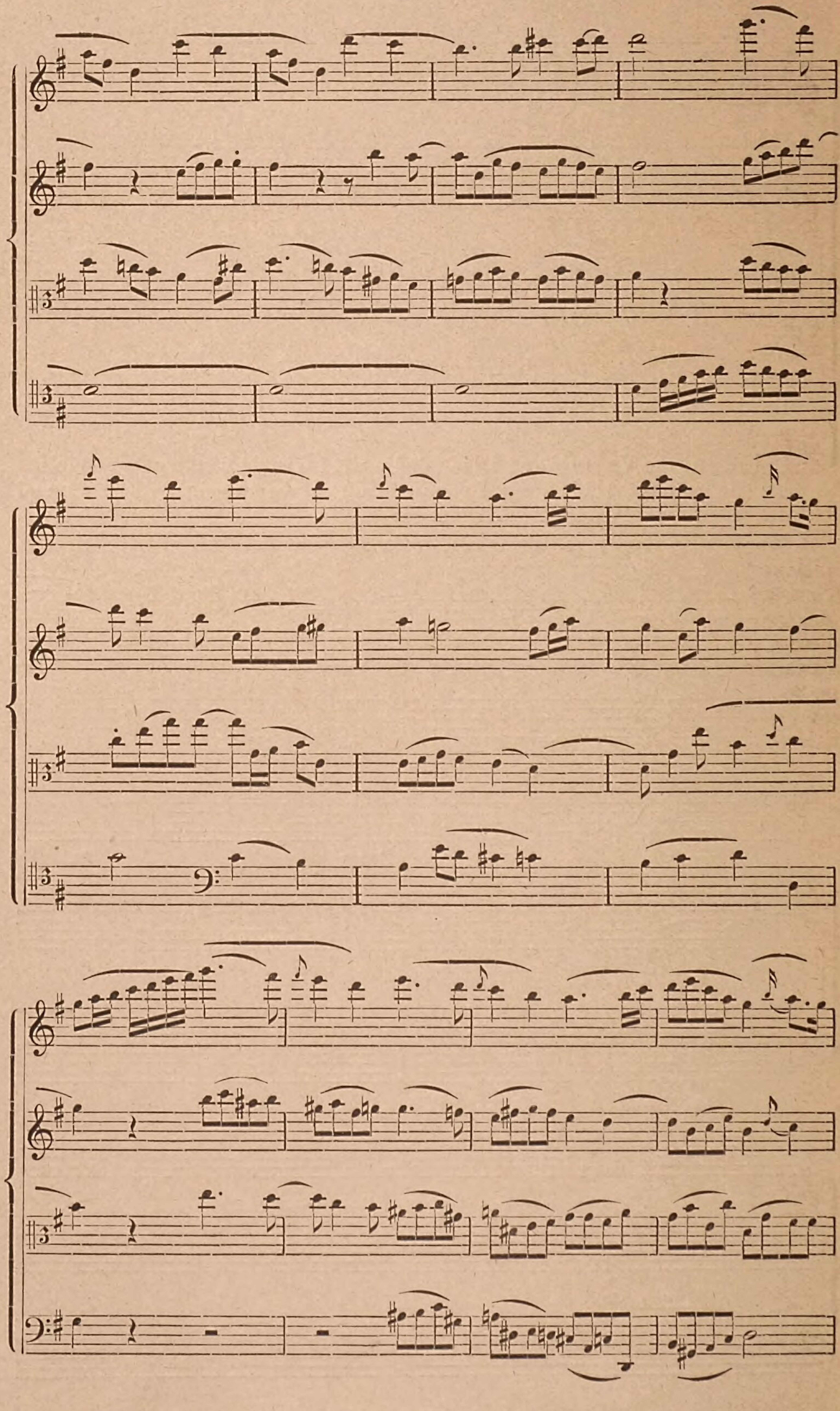




4. **und letzte Variation.** Die Melodie wird wieder von der erste Violine geführt; die andern erhöhen den Reiz dieser durch bedeutendere Harmonie und einfache, aber gefühlvolle Wendungen.

441.





Coda.

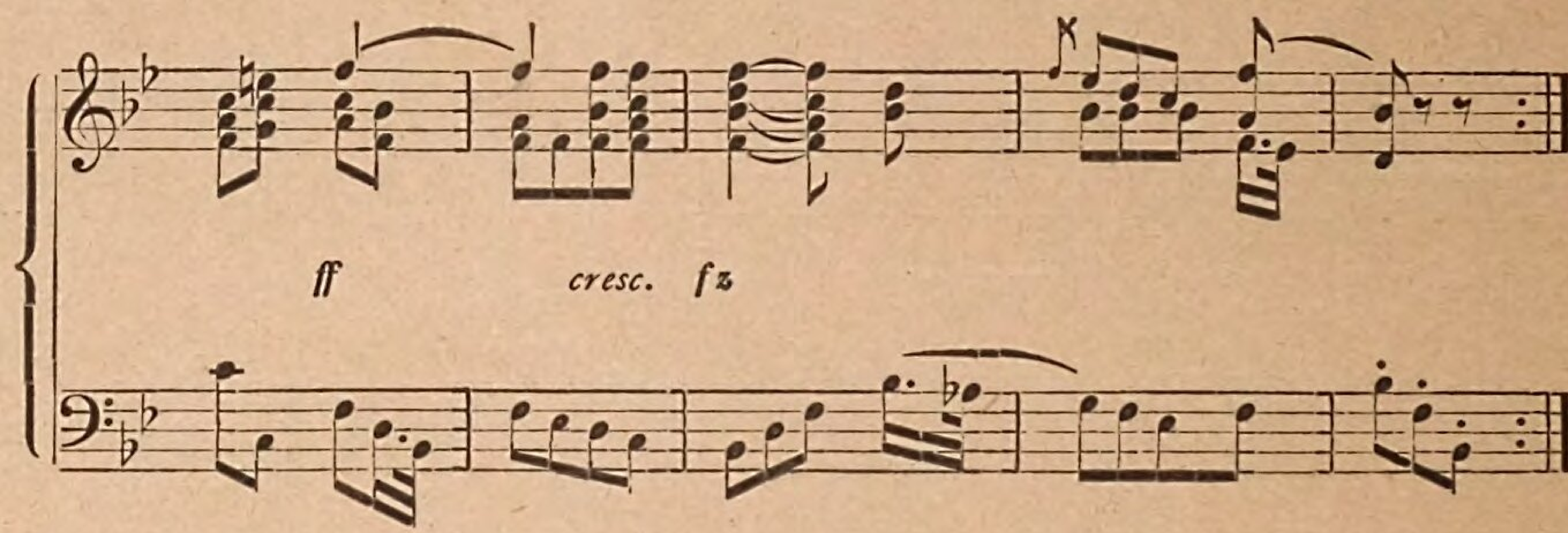


Wenn wir uns nun zu Beethoven wenden, so finden wir nicht allein eine überraschend grosse Anzahl von Variationen teils über fremde, teils über eigene Themen, sondern in der ganzen grossen Reihe der herrlichen Werke dieses Meisters finden wir die Variationen auffallend häufig vor. Ein Beweis, dass diese Kunstform von Beethoven sehr hoch gehalten wurde. Unter den vielen Variationen, die dieser Meister geschrieben hat, geben wir unsererseits denen im Septuor den Vorzug, weil diese recht populär und melodiös gehalten sind, ein günstiger Umstand, der auch in Bezug auf unsere Erläuterungen nicht zu unterschätzen ist.

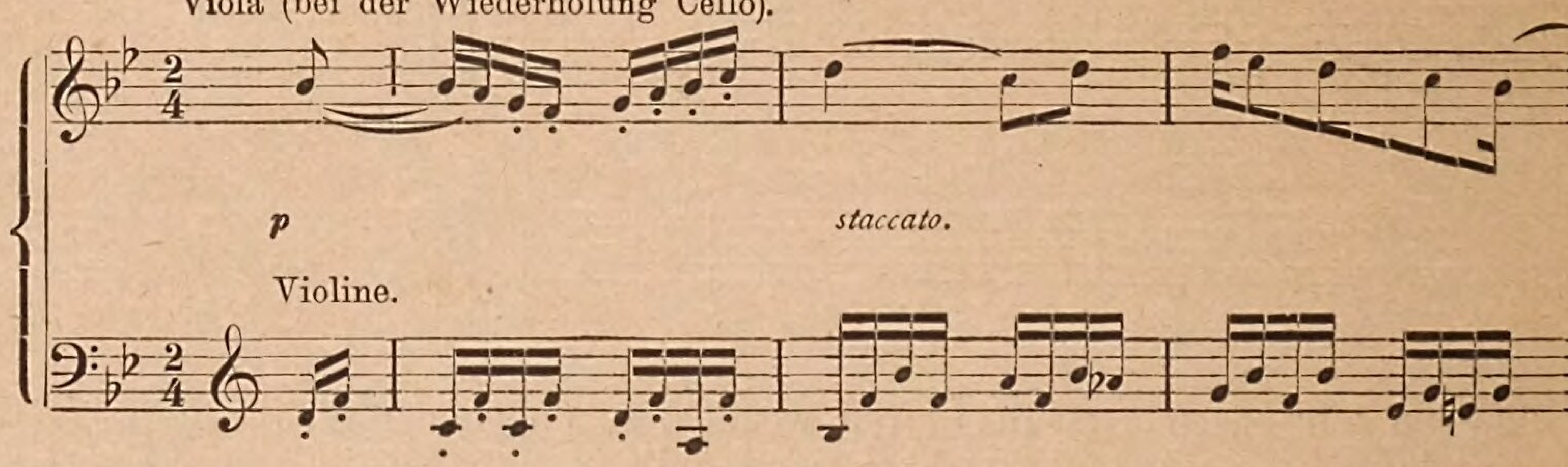
442. Thema con Variazioni. Beethoven, op. 20.

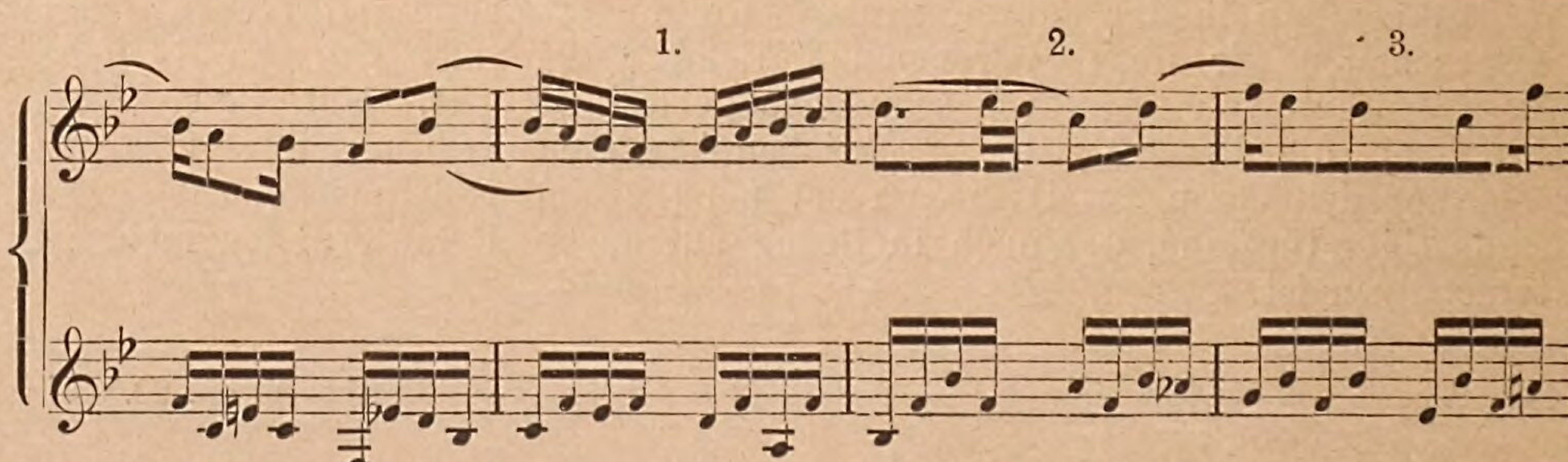
Andante.

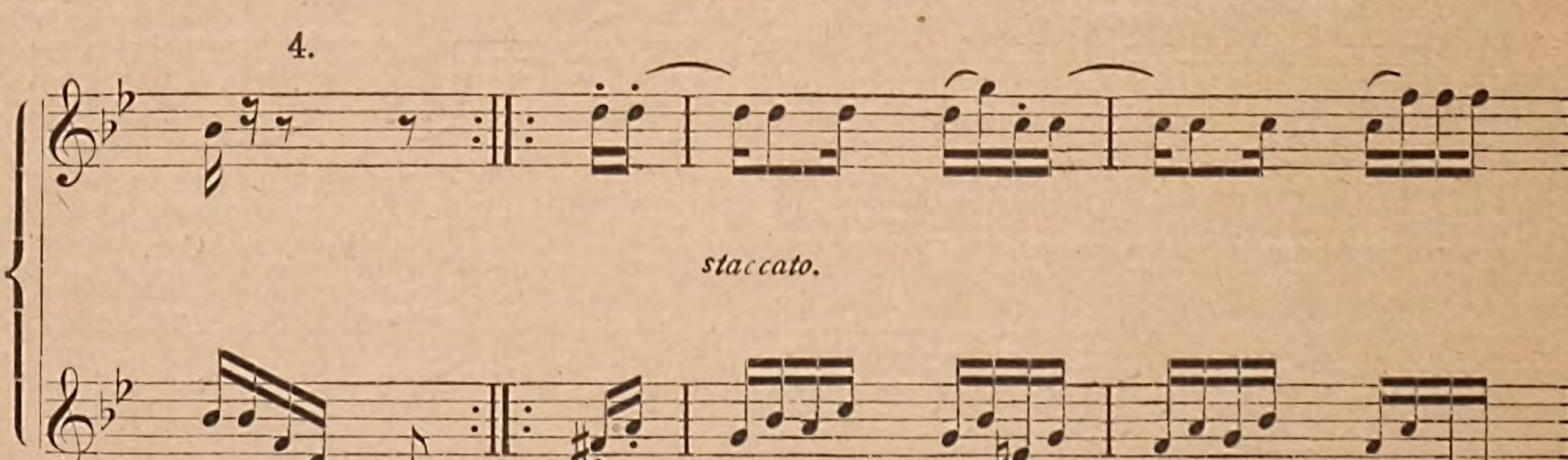




443. 1. Variation.
Viola (bei der Wiederholung Cello).



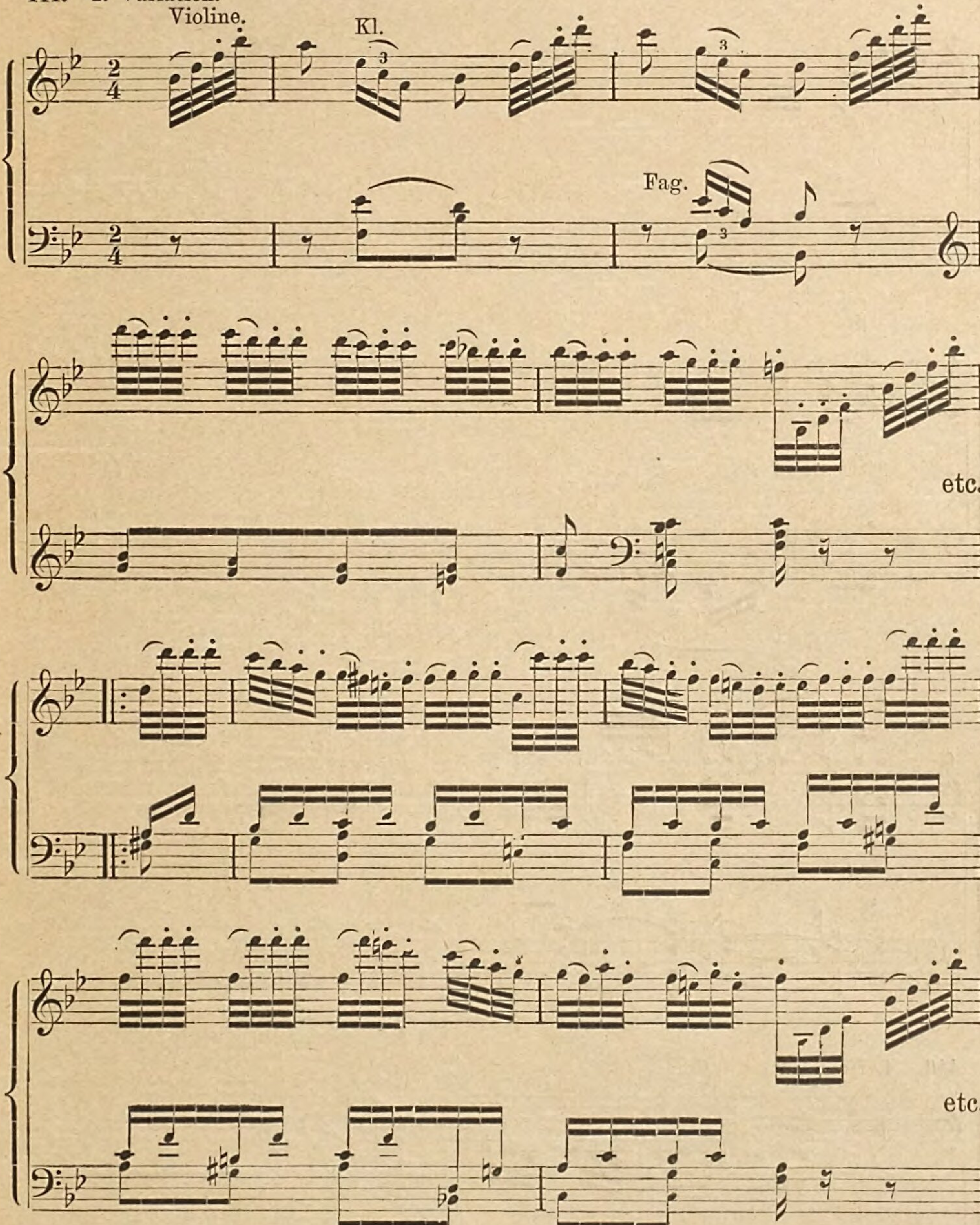






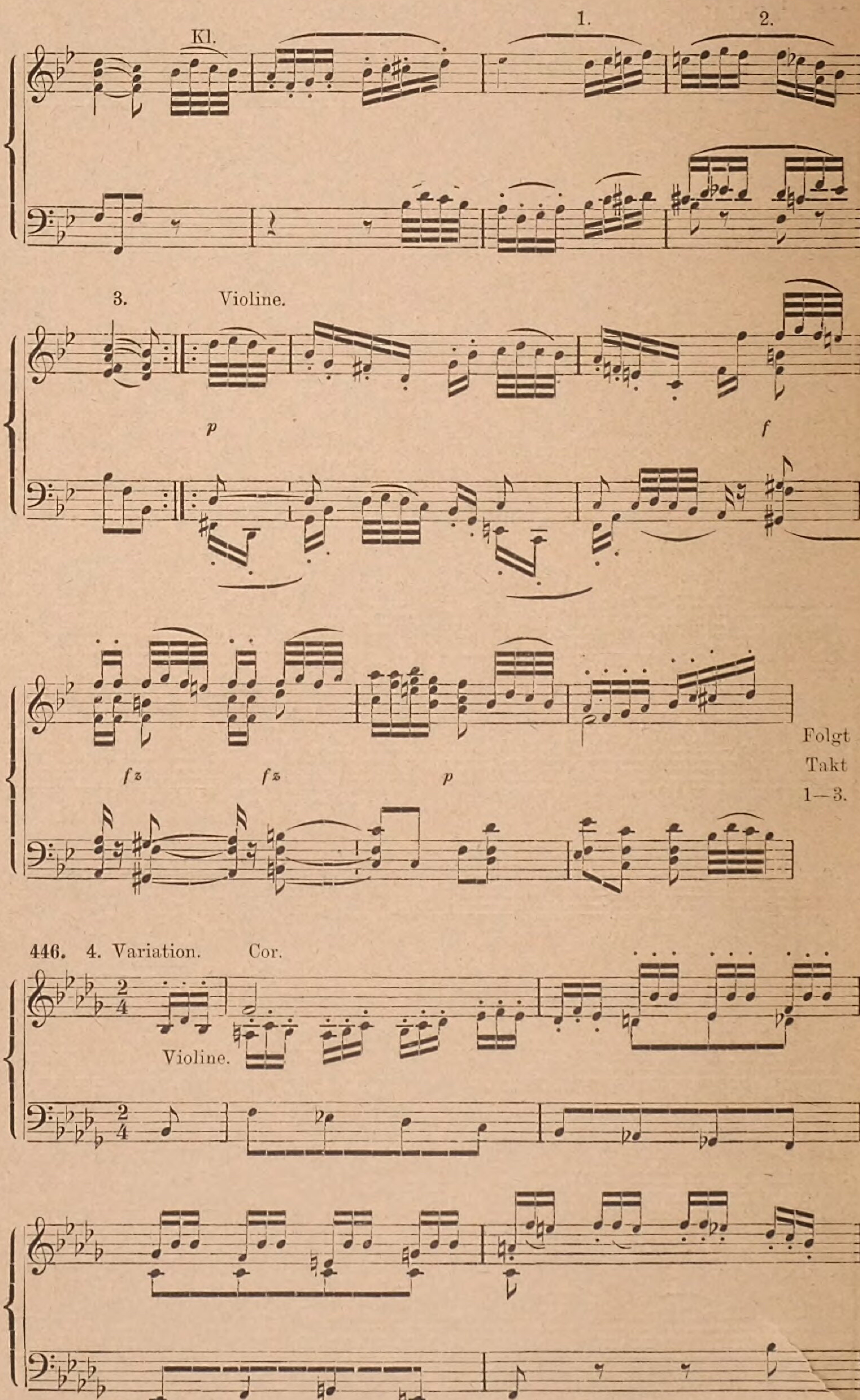
Folgt
Takt 1—4.

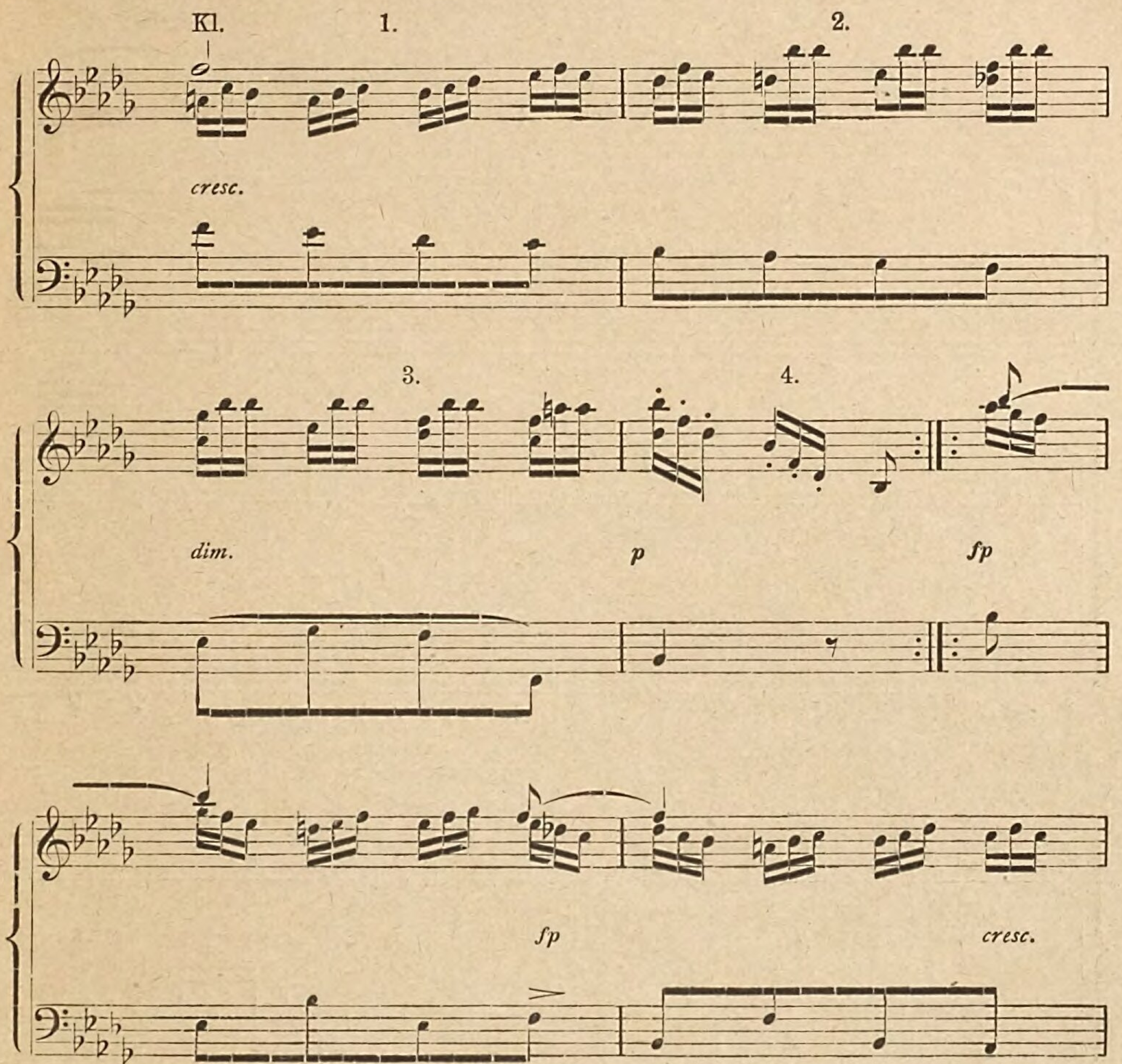
444. 2. Variation.



445. 3. Variation.




Kl.
1.
2.
3.
Violine.
p
f
fz
fz
p
Folgt
Takt
1—3.
446.
4. Variation.
Cor.
Violine.

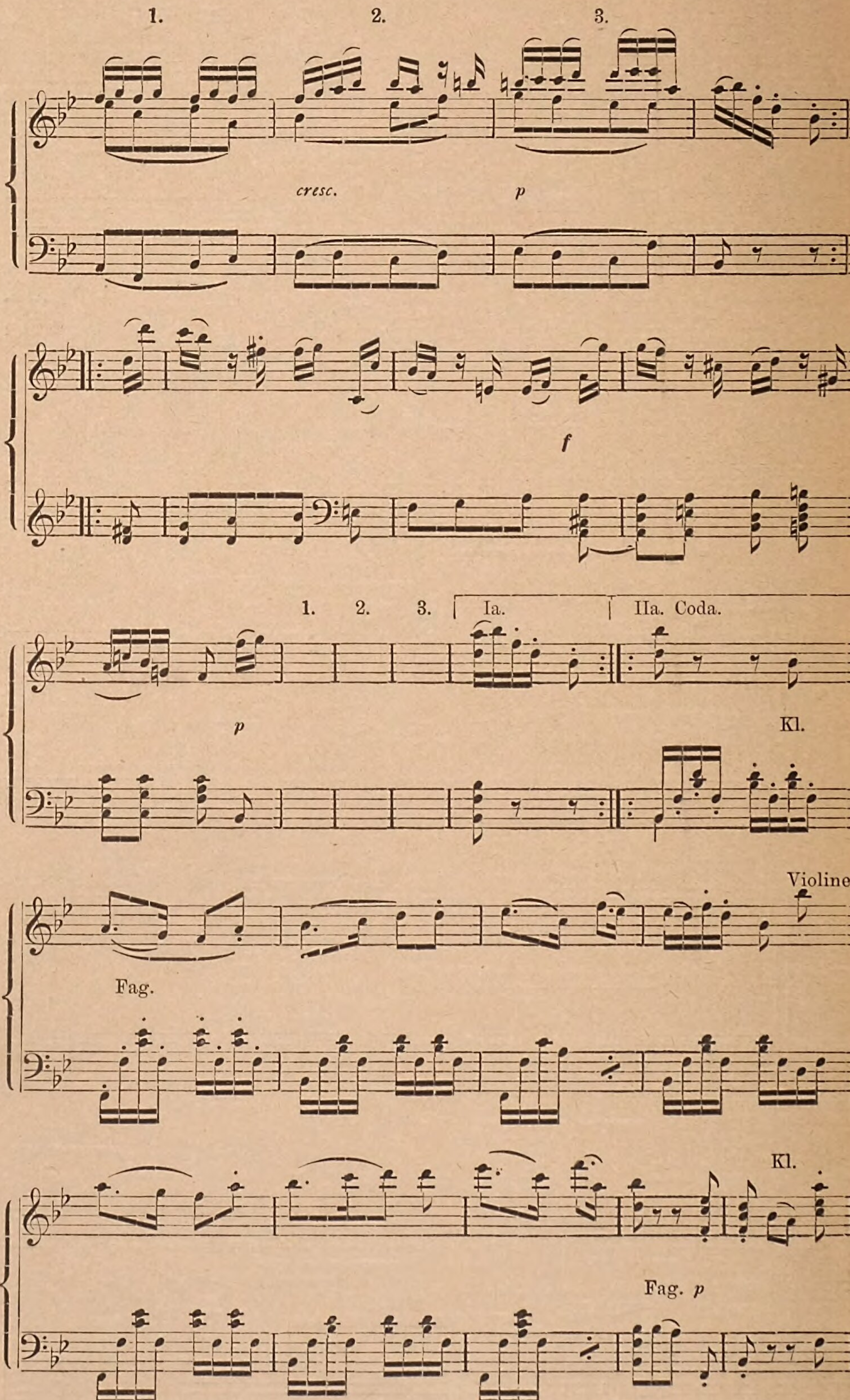




Folgt Takt 1—4.

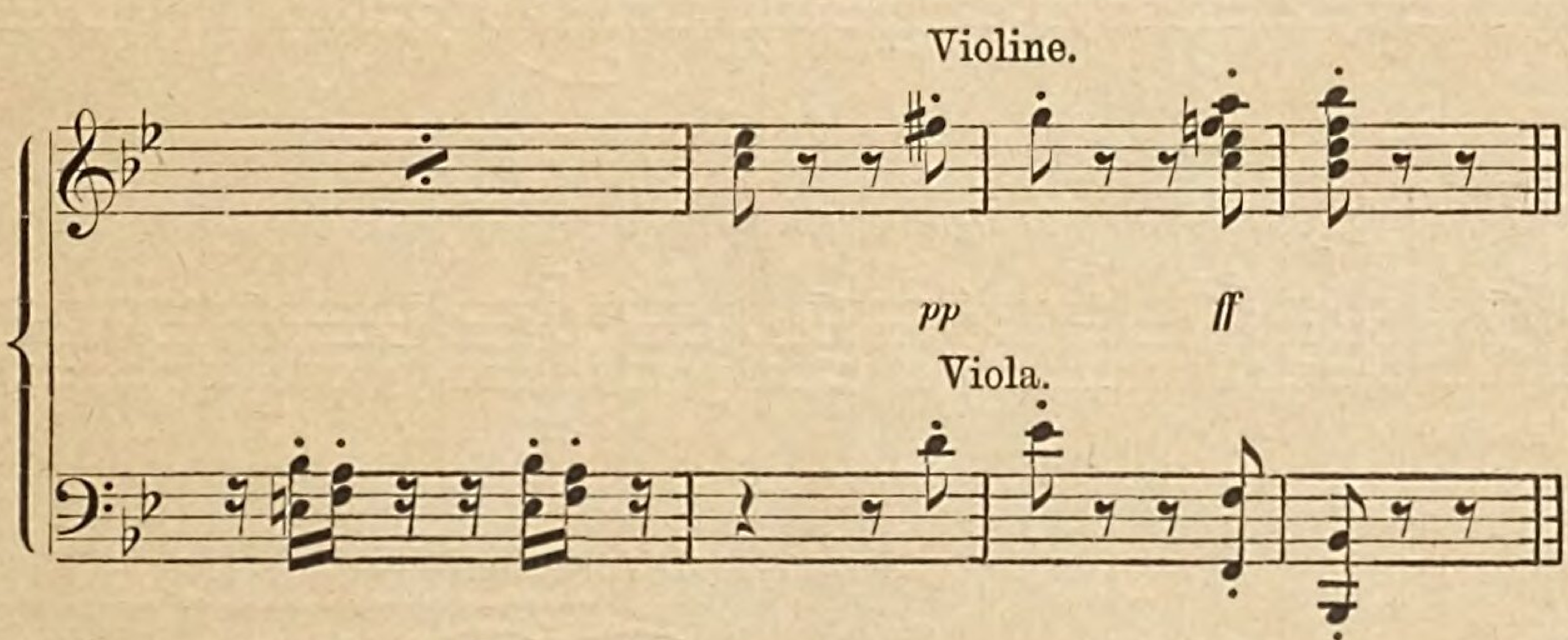
447. 5. Variation.




1.
2.
3.
cresc.
p
f
1. 2. 3.
Ia.
IIa. Coda.
p
Kl.
Violine.
Fag.
Kl.
Fag. p

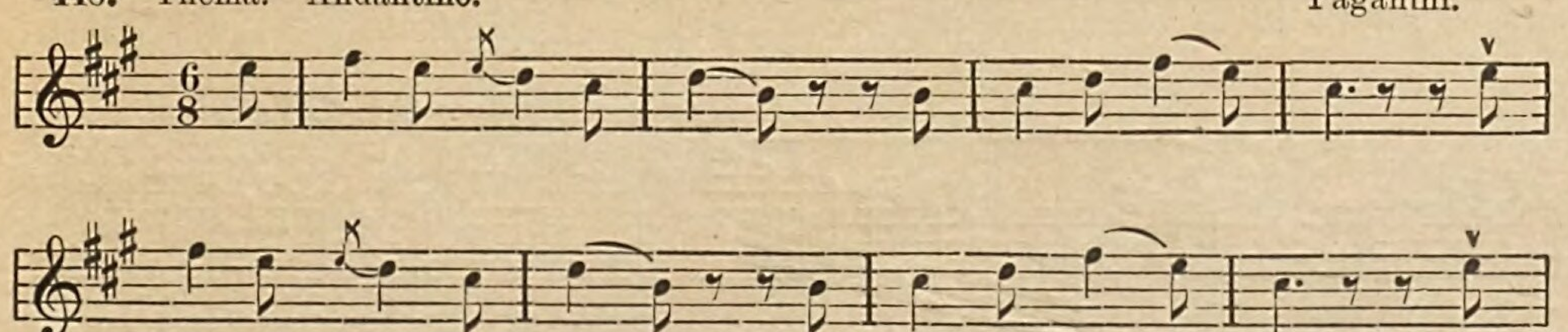


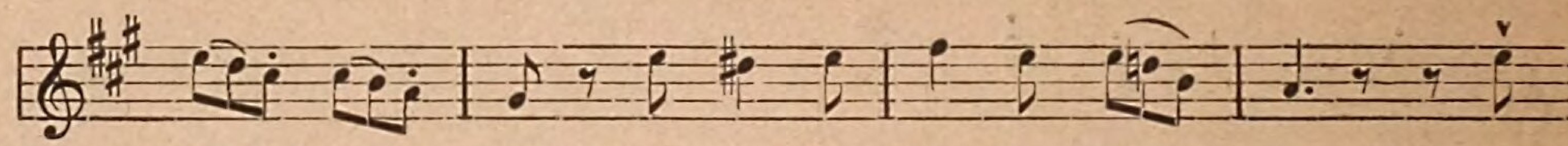




Nachdem wir die klassischen Formen der Variationen genügend kennen gelernt haben, wollen wir ebenfalls die Variationen, welche speziell berechnet sind, die Virtuosität eines Instrumentalisten zu zeigen, ins Auge fassen. Zu diesem Zwecke wählen wir die brillanten Variationen, welche Paganini über das populäre Lied „Der Carneval von Venedig“ für Violine geschrieben hat. Selbstverständlich können derartige Variationen bei dieser Form auch für andere Instrumente massgebend sein, nur mit dem Unterschiede, dass natürlich dem Umfang, sowie der Technik jedes Instrumentes, Rechnung zu tragen ist.

448. Thema. Andantino. Paganini.



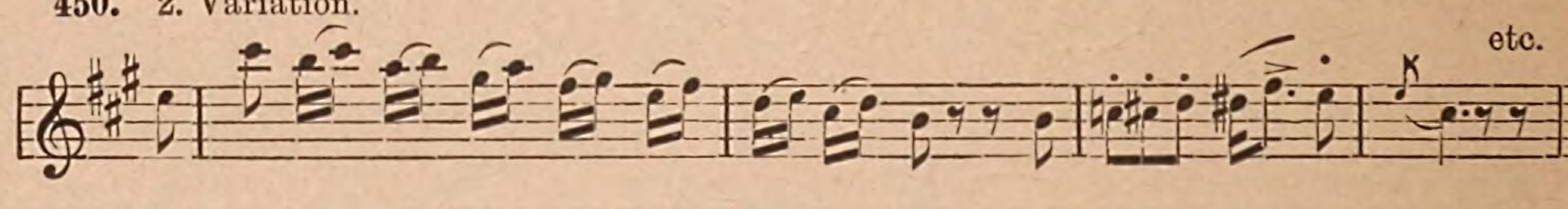




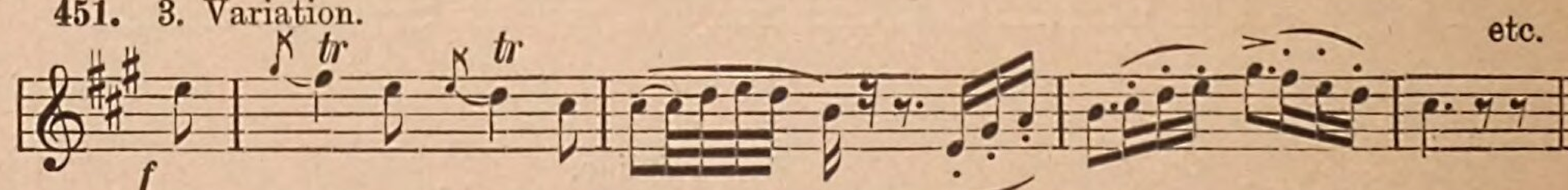
449. 1. Variation.



450. 2. Variation.



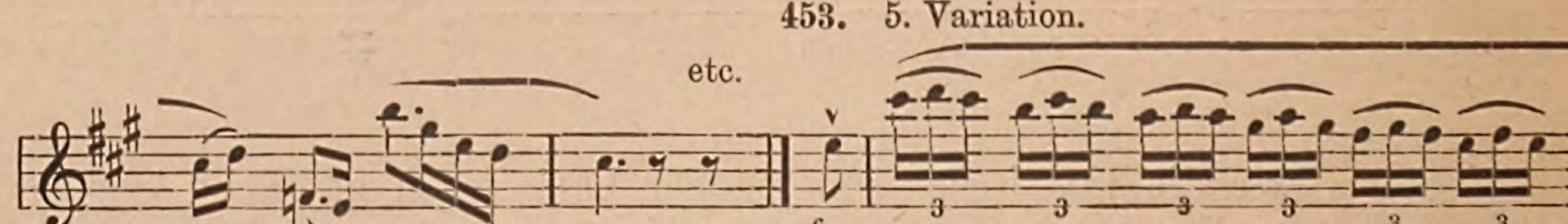
451. 3. Variation.

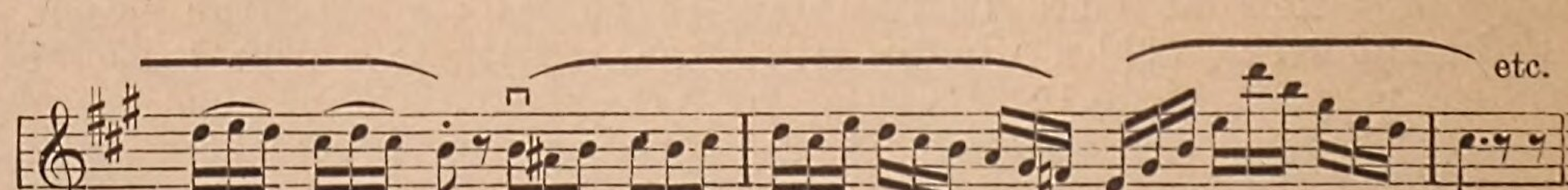


452. 4. Variation.

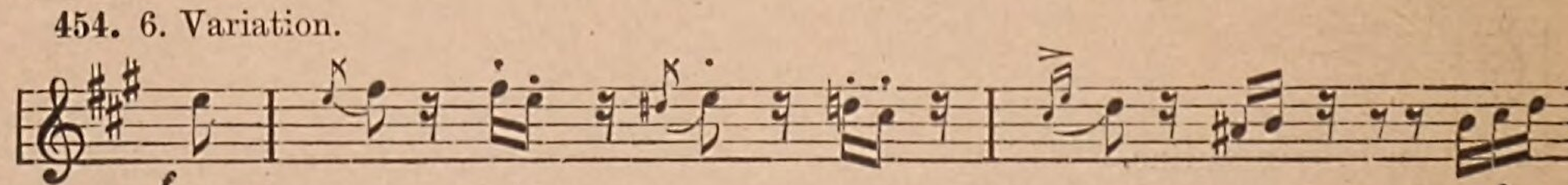


453. 5. Variation.





454. 6. Variation.



455. 7. Variation.

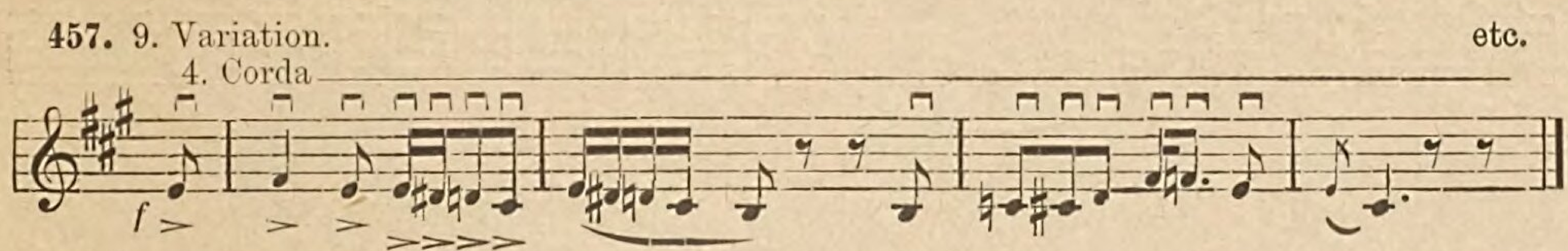




456. 8. Variation.



457. 9. Variation.

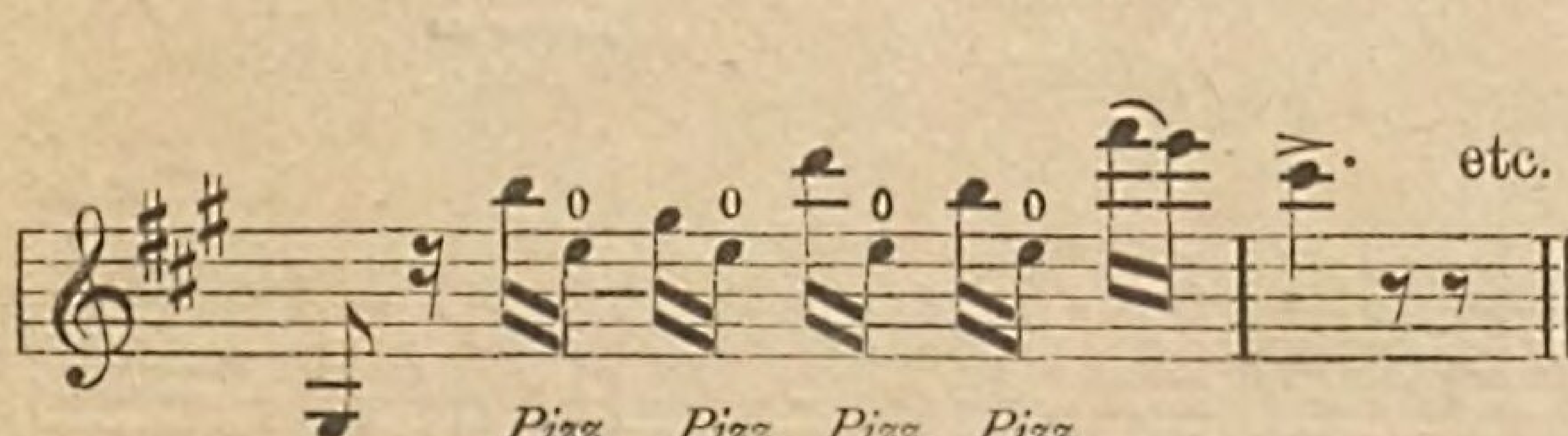


458. 10. Variation.

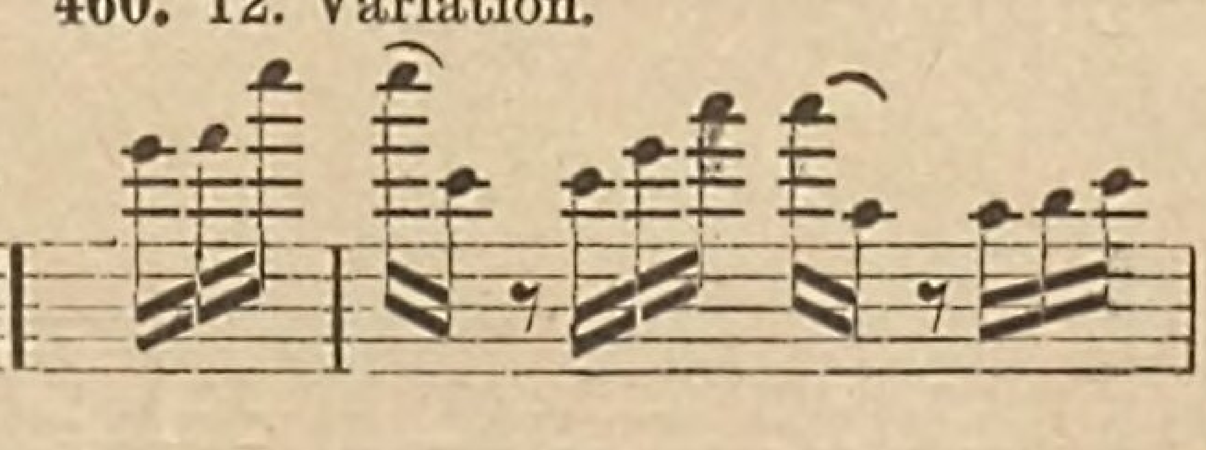


459. 11. Variation.



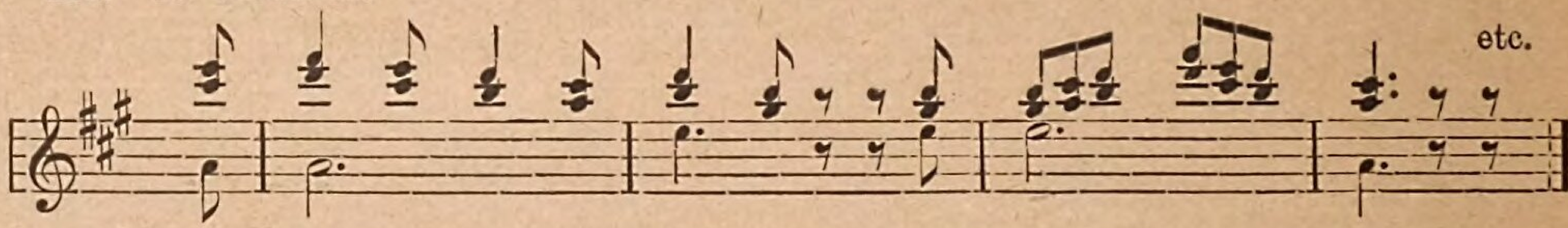


460. 12. Variation.

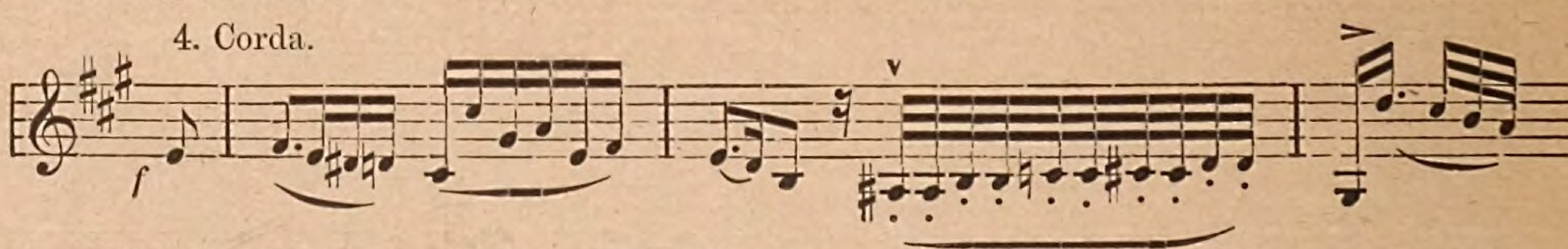




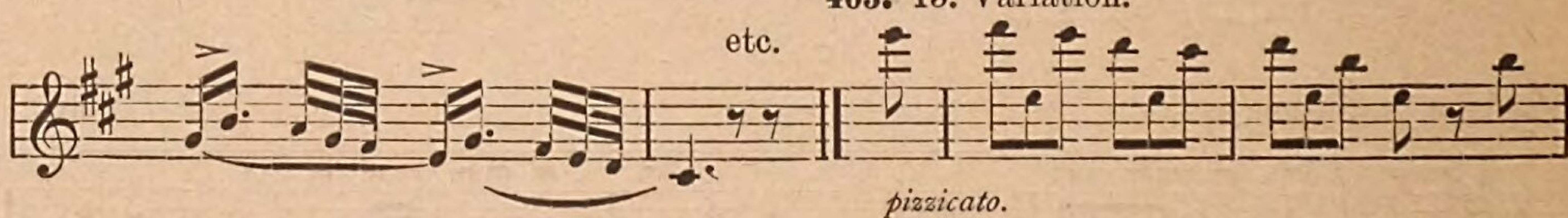
461. 13. Variation.



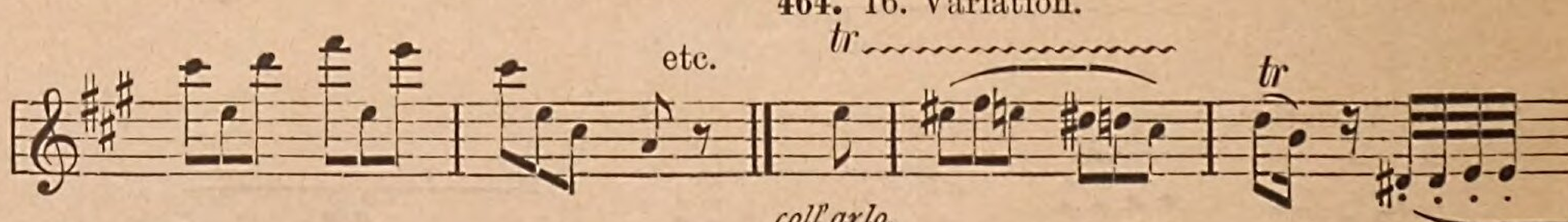
462. 14. Variation.



463. 15. Variation.



464. 16. Variation.

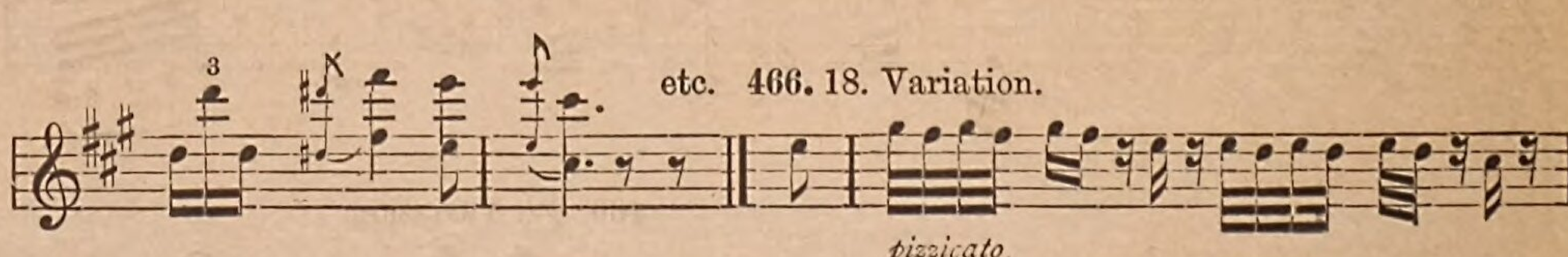


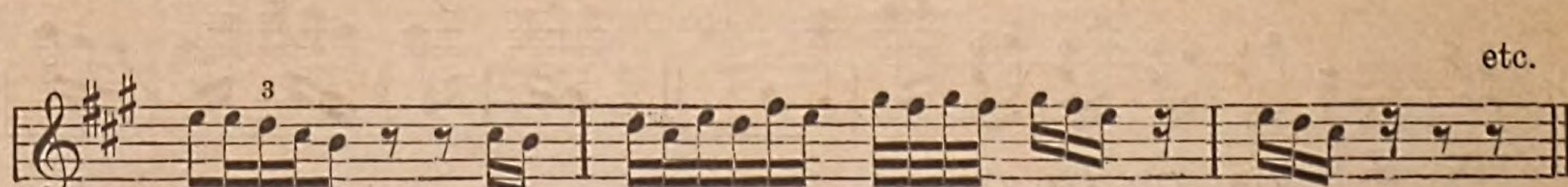


465. 17. Variation.



etc. **466.** 18. Variation.





467. 19. Variation.



468. 20. Variation.



Auf die 20. Variation folgt dann ein kleines Finale von 10 Takten, welches dieses Bravourstück in glänzender Weise zum Abschluss bringt.

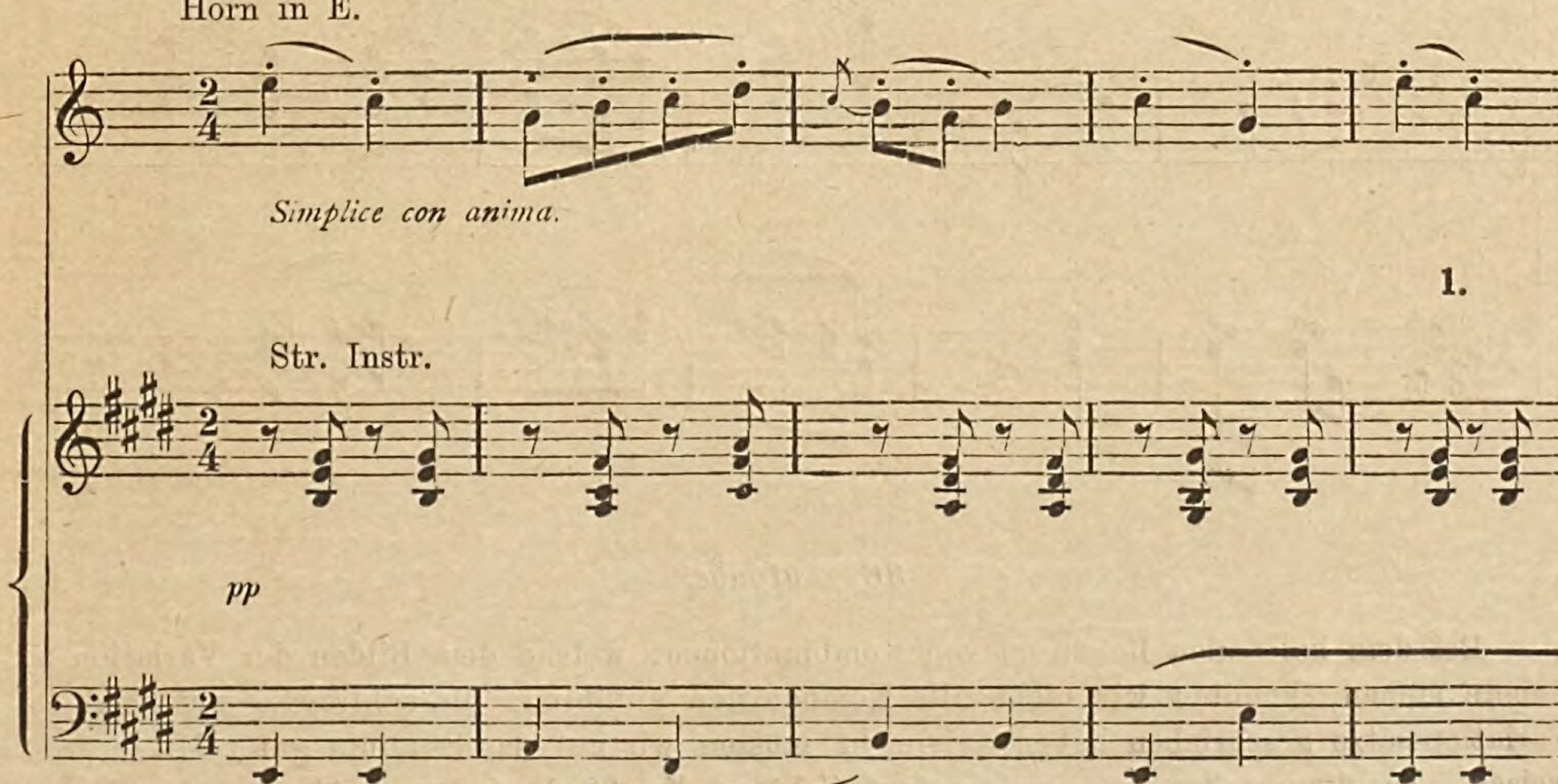
Bei Variationen, welche speziell für ein Blasinstrument mit Begleitung bestimmt sind, muss nach dem Thema, sowie nach jeder Variation der Begleitung ein sogenanntes Tutti gegeben werden, um dem Bläser die nötige Zeit zu gönnen Atem zu schöpfen, die Lippen ausruhen zu lassen und sich für die folgende Variation vorzubereiten.

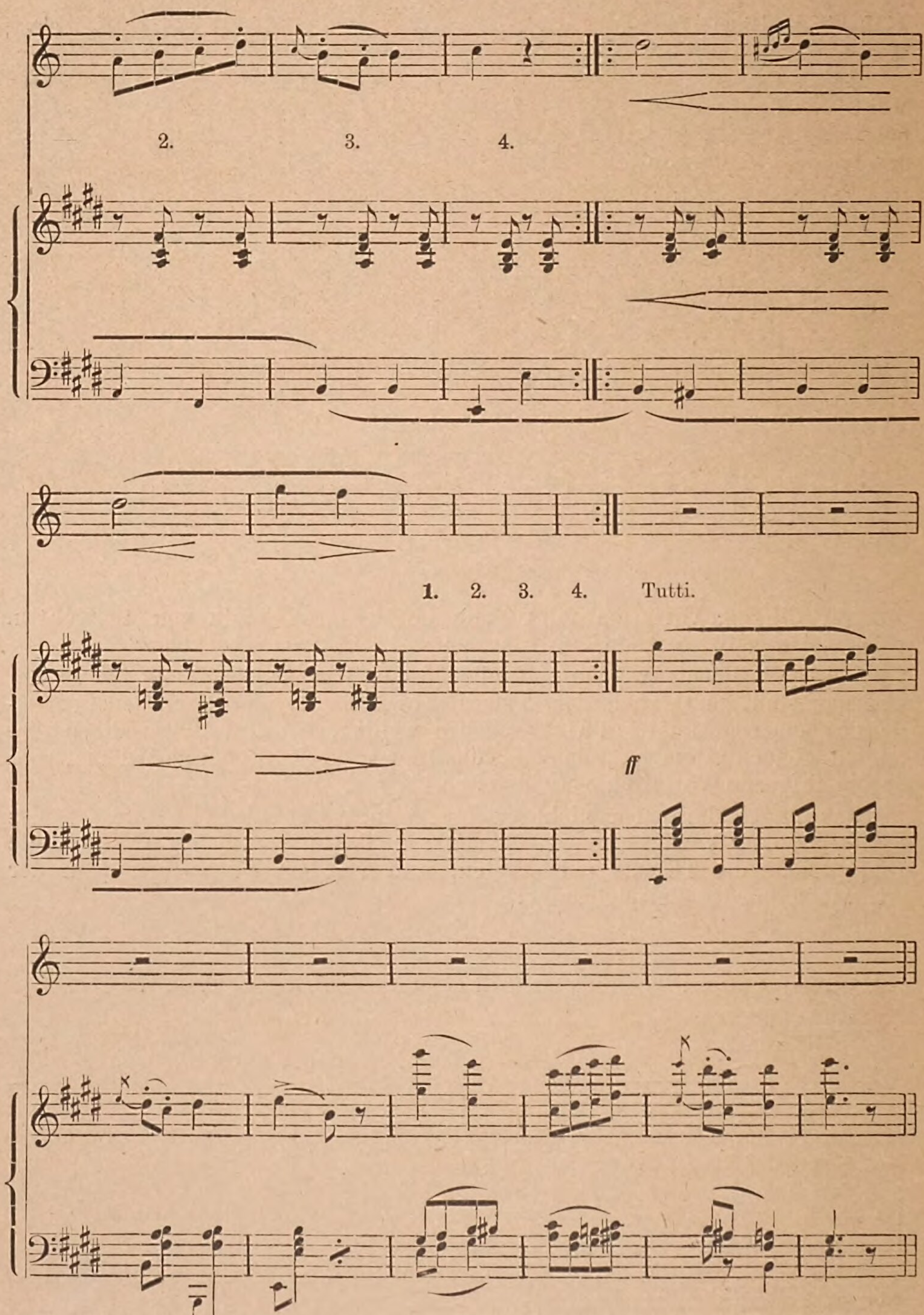
Das Tutti darf aber nicht zu lang sein, sonst wird das Interesse des Hörers an den Variationen abgestumpft; 8 Takte, welche gewöhnlich die Hauptperiode des Themas wiederholen, sind vollkommen genügend, in der Art, wie folgendes Beispiel zeigt:

469. Thema aus dem Concertino für Horn und Orchester. C. M. v. Weber.

Andante con moto.

Horn in E.





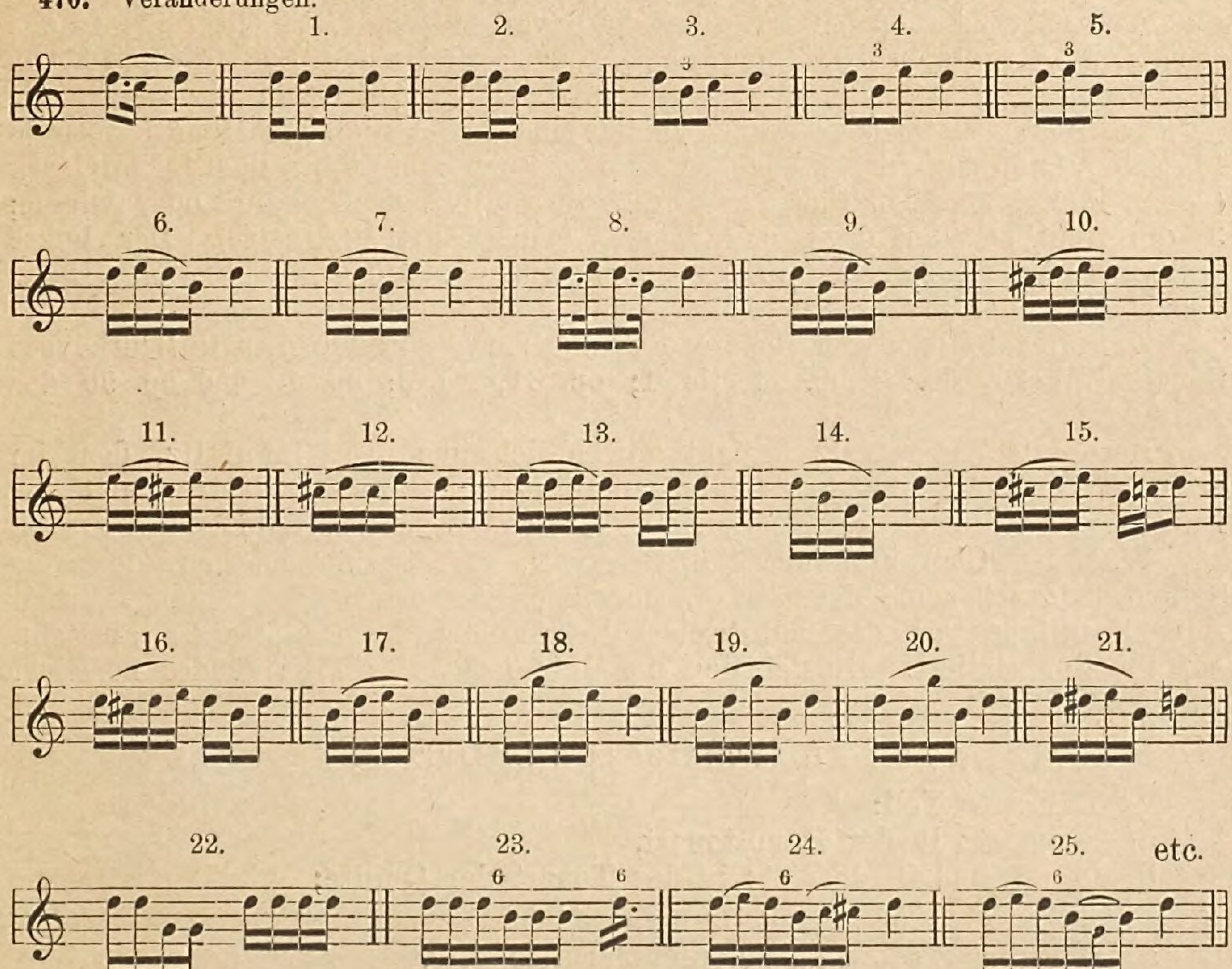
36. Aufgabe.

Bei dem kolossalen Reichtum von Kombinationen, welche dem Bilden der Variation zu Gebote stehen, konnten wir nicht alle Komponisten anführen, die zahlreiche und herrliche Variationssätze geschrieben haben, vielmehr müssen wir auf das Studium guter Muster verweisen. Zu diesem Zwecke werden dem Schüler die 33 Variationen über einen Walzer

A. Diabellis von Beethoven, op. 120, sowie einschlägige Kompositionen von Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schumann u. a. von fruchtbringendem Nutzen sein.

Der Schüler soll aber selbst auch die Hand ans Werk legen und Volkslieder, deren Melodien zwei achttaktige Perioden bilden, wie z. B. „Mein Herz ist im Hochland", „O du fröhliche, o du selige" u. s. w. in möglichst vielen Veränderungen bearbeiten und zwar nach den in diesem Kapitel angeführten Beispielen. Späterhin kann der Schüler auch Variationen nach eigenen Themen komponieren. Nicht allein aus einem ganzen Thema lassen sich neue Gestaltungen gewinnen, sondern auch ein einziges rhythmisches Motiv kann auf verschiedene Weise umgebildet werden, wie folgendes einfache Motiv zeigt:

470. Veränderungen.



Dergleichen Veränderungen finden vielfache Verwendung in den Tonstücken; daher raten wir dem Schüler, recht fleissig solche einfache Motive zu bearbeiten, derartige Uebungen sind fruchtbringend für spätere grössere Kompositionen.

Sehr empfehlenswert ist das Studium der Orchester-Variationen in Mozarts grossartiger „Serenade für 13 Blasinstrumente", sowie Beethovens „Eroica" (Schlusssatz) und die von Brahms über ein „Thema von Haydn", op. 56a. Für die Anlage harmonischer und fugierter Variationen sind besonders auch noch Bachs „30 Variationen in G-dur" ein klassisches Vorbild von interessanter Kunstfertigkeit.

Einundvierzigstes Kapitel.

Die Sonate; Die Sonatine und Kammermusikwerke.

Die Sonate ist ein aus zwei oder mehreren Sätzen bestehendes Musikstück; meistens enthält sie aber drei Sätze, von denen der erste und der letzte Satz im schnellen Tempo gehen, der in der Mitte stehende Satz pflegt ein langsamer zu sein. Die A-dur-Sonate von Mozart giebt ein Andante con variazioni als ersten Satz, desgleichen auch die As-dur-Sonate op. 26 von Beethoven.

Bei Sonaten von vier Sätzen finden sich gewöhnlich die Hauptformen in folgender Ordnung vor: 1. das Allegro mit oder ohne besondere Einleitung (wie z. B. die Sonate pathétique von Beethoven); 2. das Andante oder Adagio; 3. die Menuett oder das Scherzo, und 4. das Finale (Allegro). Der letzte Satz hat auch manchmal die Variationsform wie z. B. in der Sonate D-dur von Mozart oder in der Sonate in E-dur, op. 109 von Beethoven.

Zuweilen fehlt in der Sonate der langsame Satz, wie dies in Beéthovens Sonaten op. 10, No. 2; op. 14, No. 1; op. 31, No. 3; op. 78 und op. 90 der Fall ist.

Der erste Allegrosatz besteht gewöhnlich aus dem Hauptsatz, dem im ersten Teile der Seiten- und Schlusssatz folgt; den zweiten Teil nimmt der Durchführungssatz ein und der dritte Teil ist die Wiederholung des ersten.

Was den Charakter der Sätze betrifft, so ist zu bemerken, dass der Seitensatz durch seine liedmässige, melodisch hervortretende Fassung, durch seine Kantilene von der motivischen Behandlung des Hauptsatzes absticht, mit ihr kontrastiert. Hinsichtlich der Modulation kann Folgendes normiert werden:

A. Sonatensatz in Dur.

I. Erster Teil:
a) Hauptsatz in der Haupttonart,
b) Seiten- und Schlusssatz in der Tonart der Quinte;

II. Zweiter Teil (oder Durchführungssatz):
a) Tonarten des ersten Verwandtschaftsgrades,
b) entfernte Tonarten;

III. Dritter Teil:
a) Hauptsatz in der Haupttonart,
b) Seiten- und Schlusssatz ebenfalls in der Haupttonart.

B. Sonatensatz in Moll.

I. Erster Teil:
a) Hauptsatz in der Haupttonart,
b) Seiten- und Schlusssatz in der Paralleltonart;

II. Zweiter Teil: nächstverwandte und entfernte Töne;

III. Dritter Teil: Hauptsatz, Seitensatz und Schlusssatz in der Haupttonart.

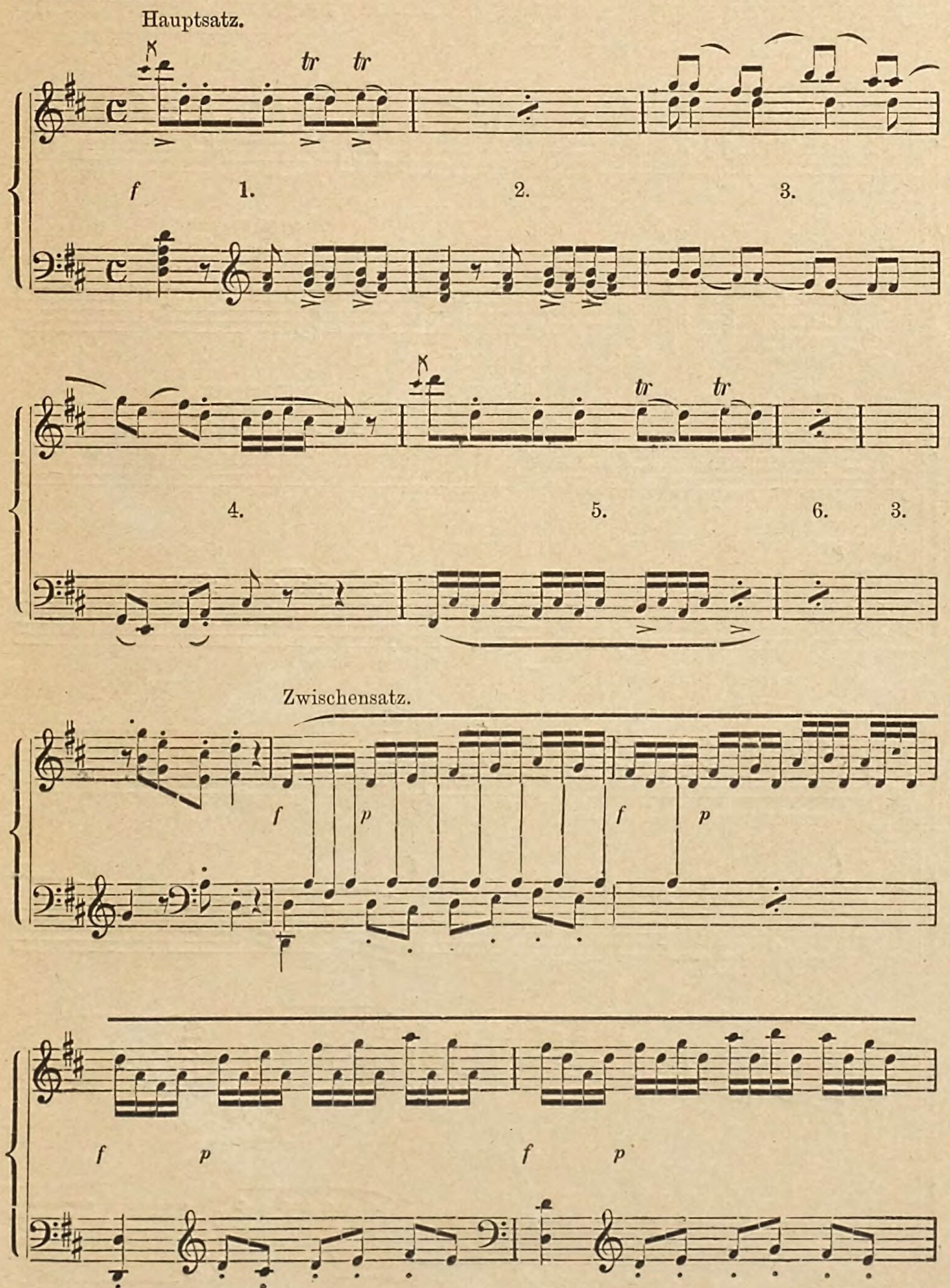
Abweichungen von der aufgestellten Regel, die eben nicht selten vorkommen, werden in ihren Ursachen leicht erkannt werden und können deshalb zu Verwirrungen keinen Anlass geben. („Die musikalischen Formen“ von Skuhersky.)

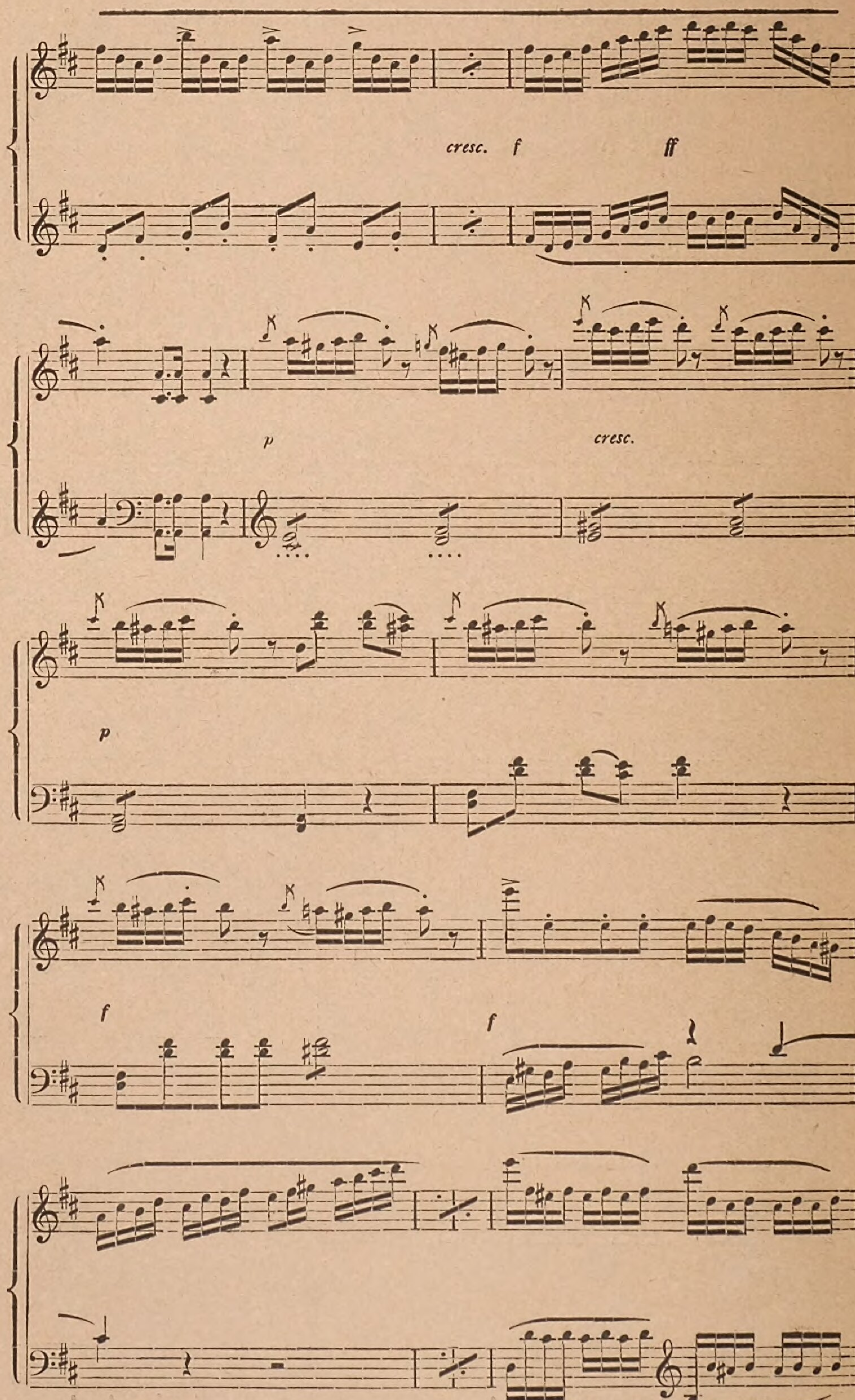
Der Unterschied zwischen dem Sonatinen- und Sonatensatze liegt darin, dass in dem letzteren die Gedanken an und für sich breiter und inhaltsreicher sind und eine ausführlichere Darstellung bedingen.

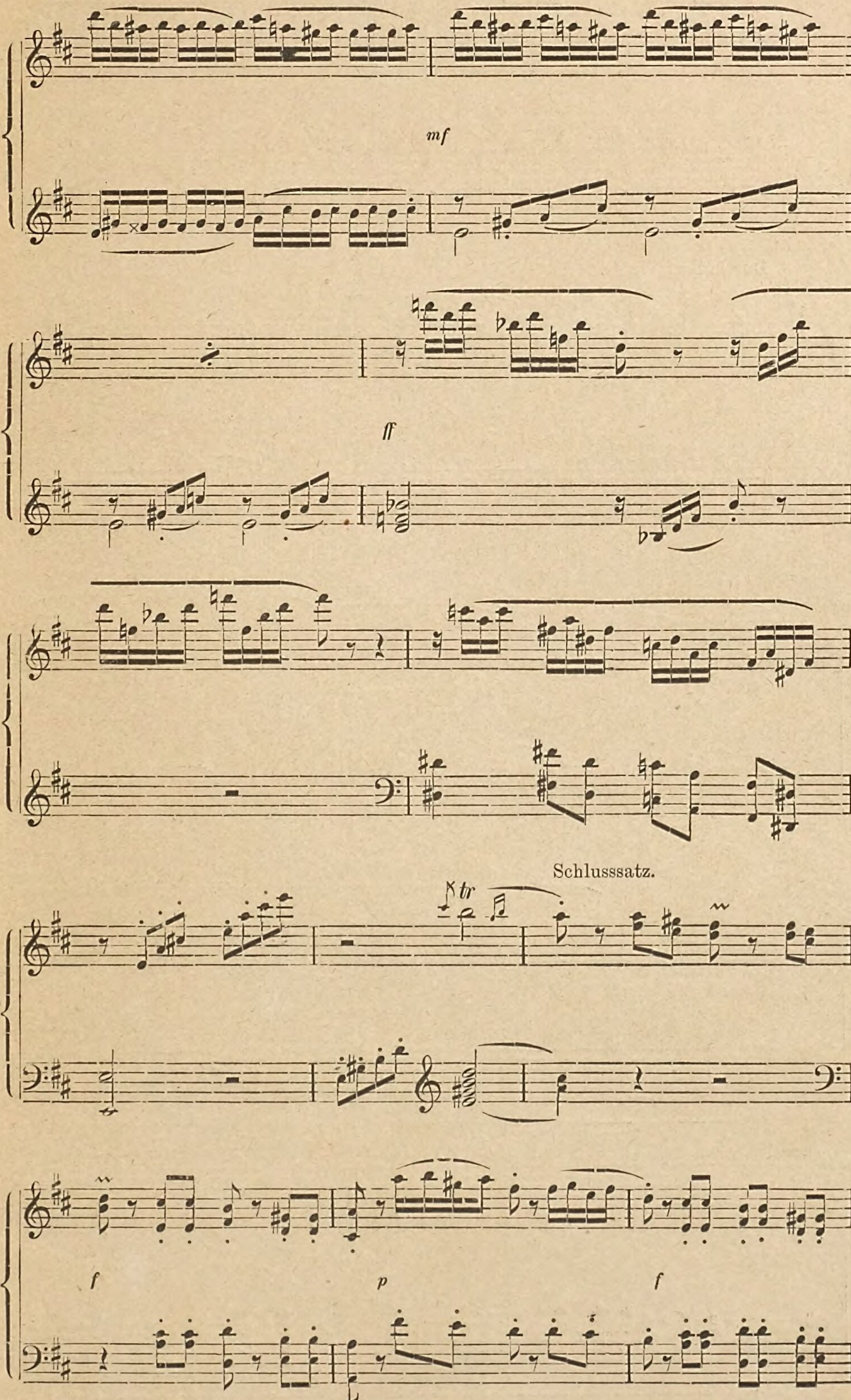
Die beste Belehrung für die Sonatenform mit ihren Themen nebst deren Verbindungen finden wir in den Werken Haydns und Mozarts.

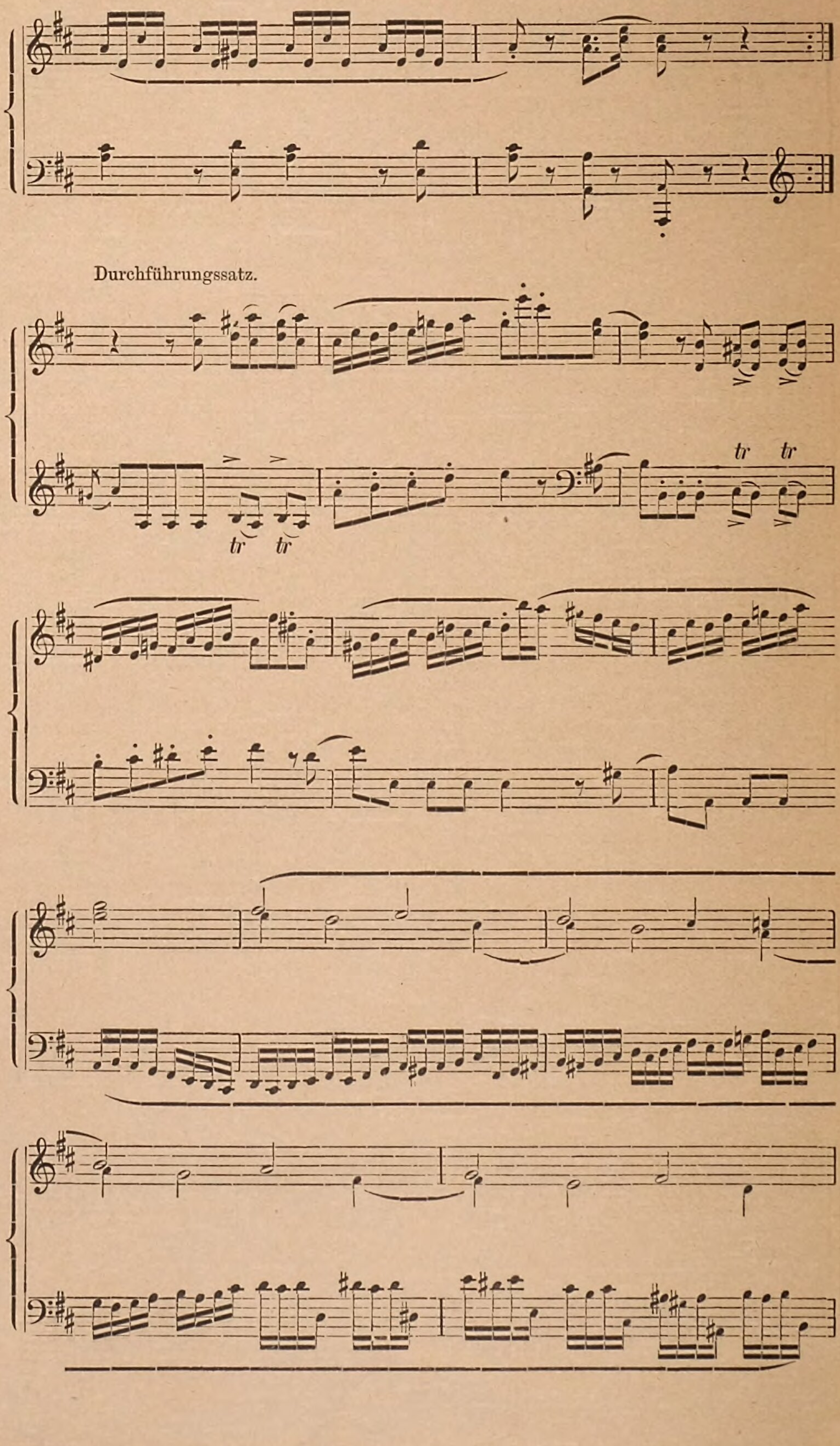
Folgender erster Allegrosatz ist der Sonate in D-dur für Klavier von Haydn entnommen.

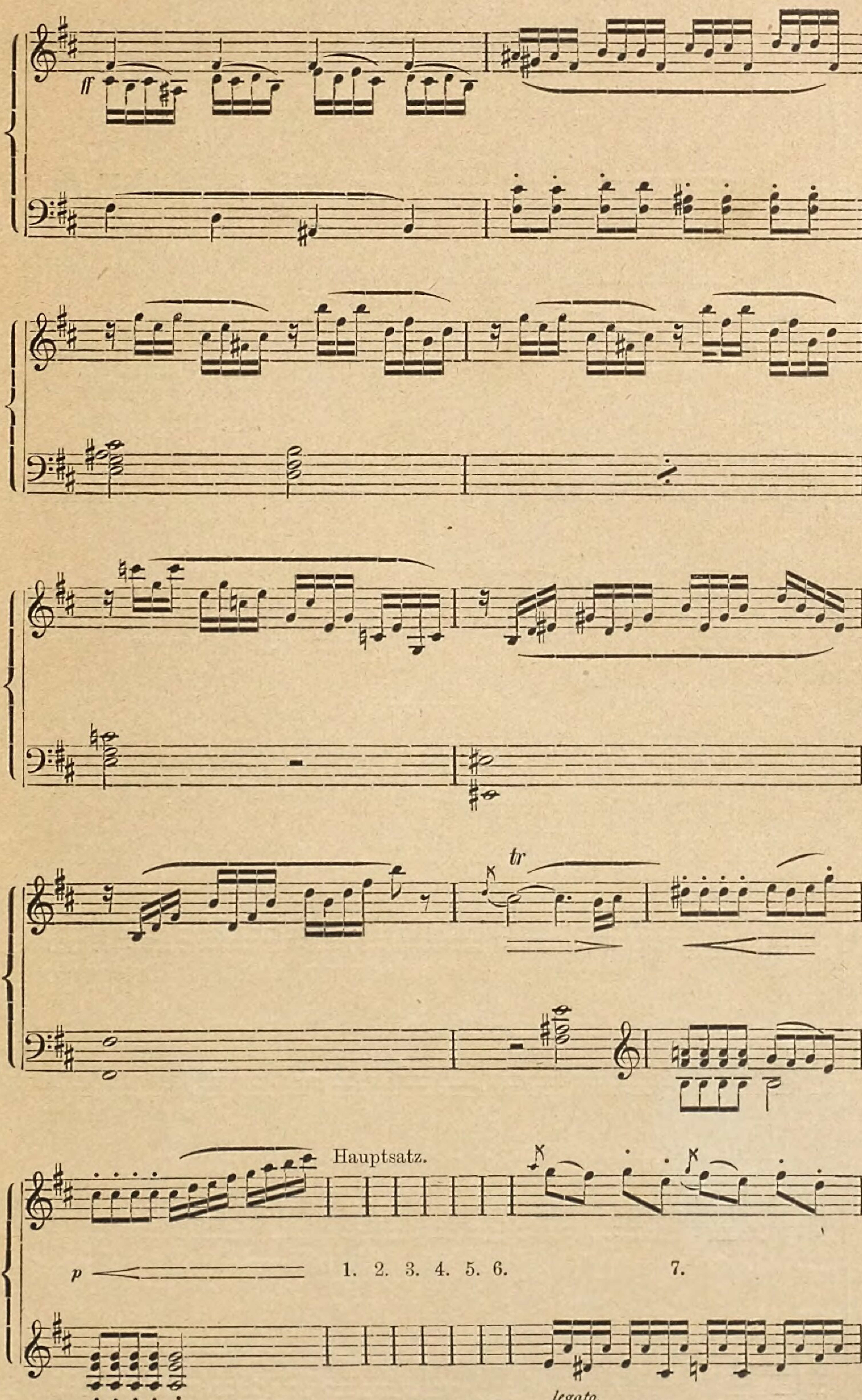
471. *Allegro con brio.*

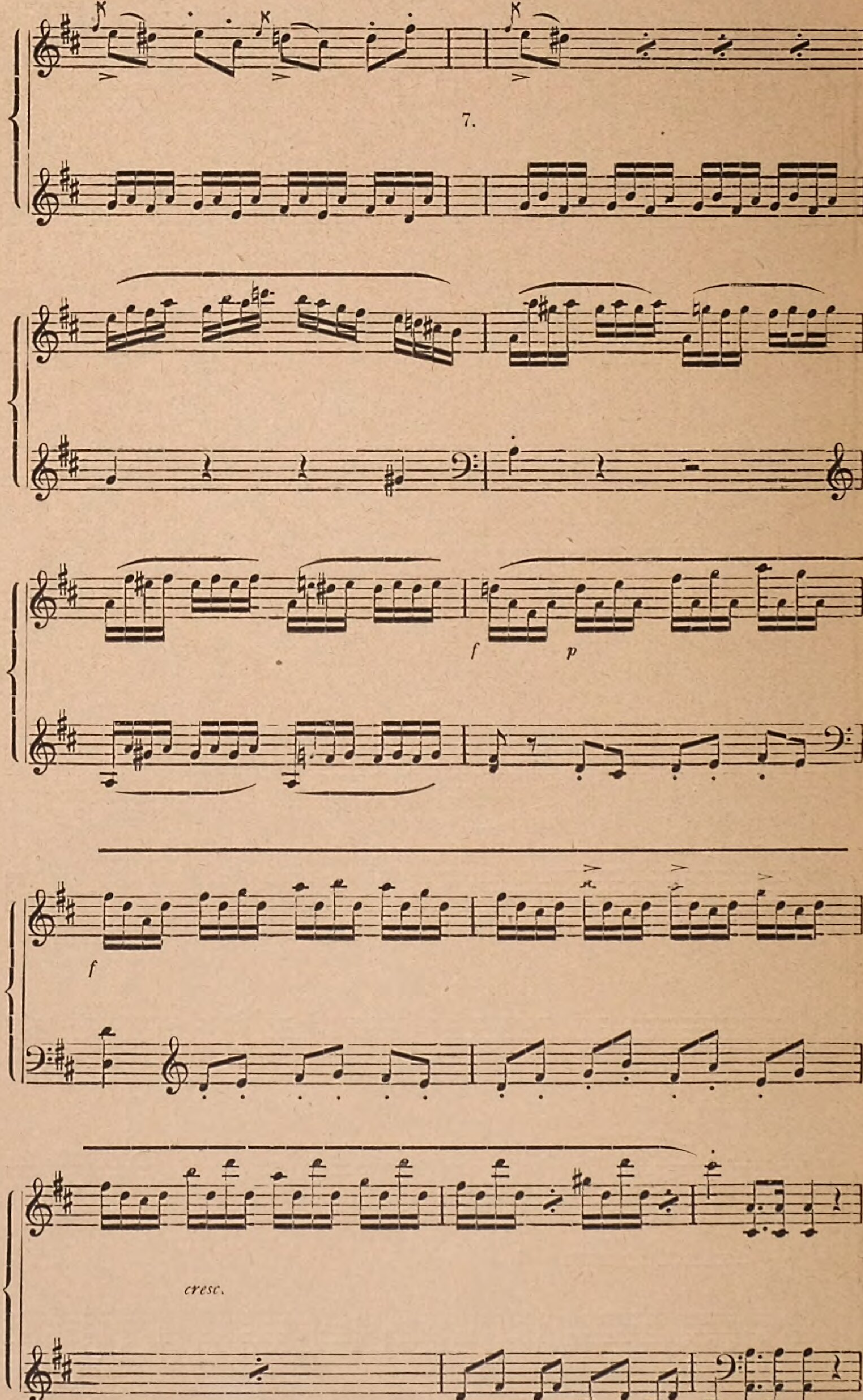


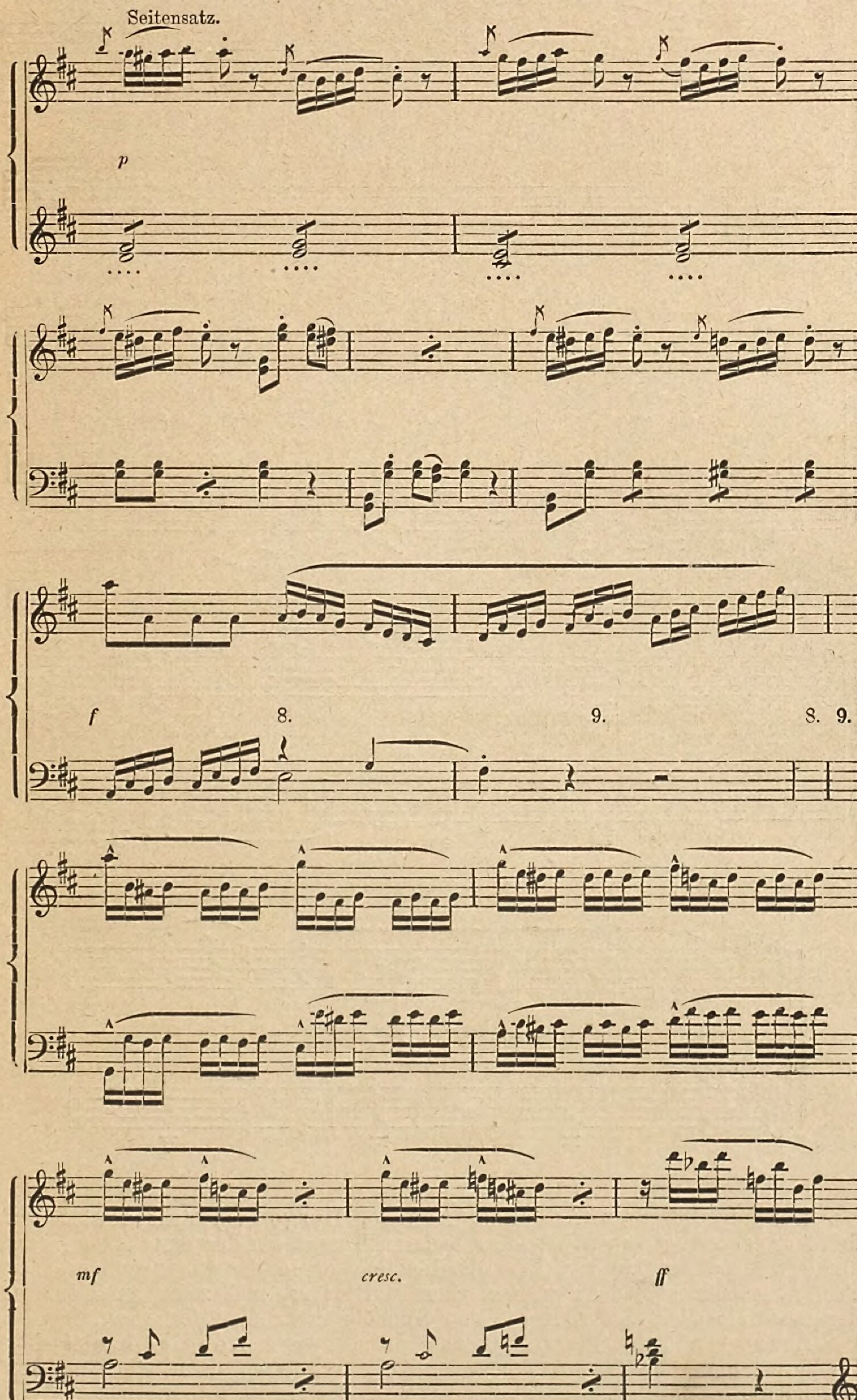

cresc.
f
ff
p
cresc.
p
f
f

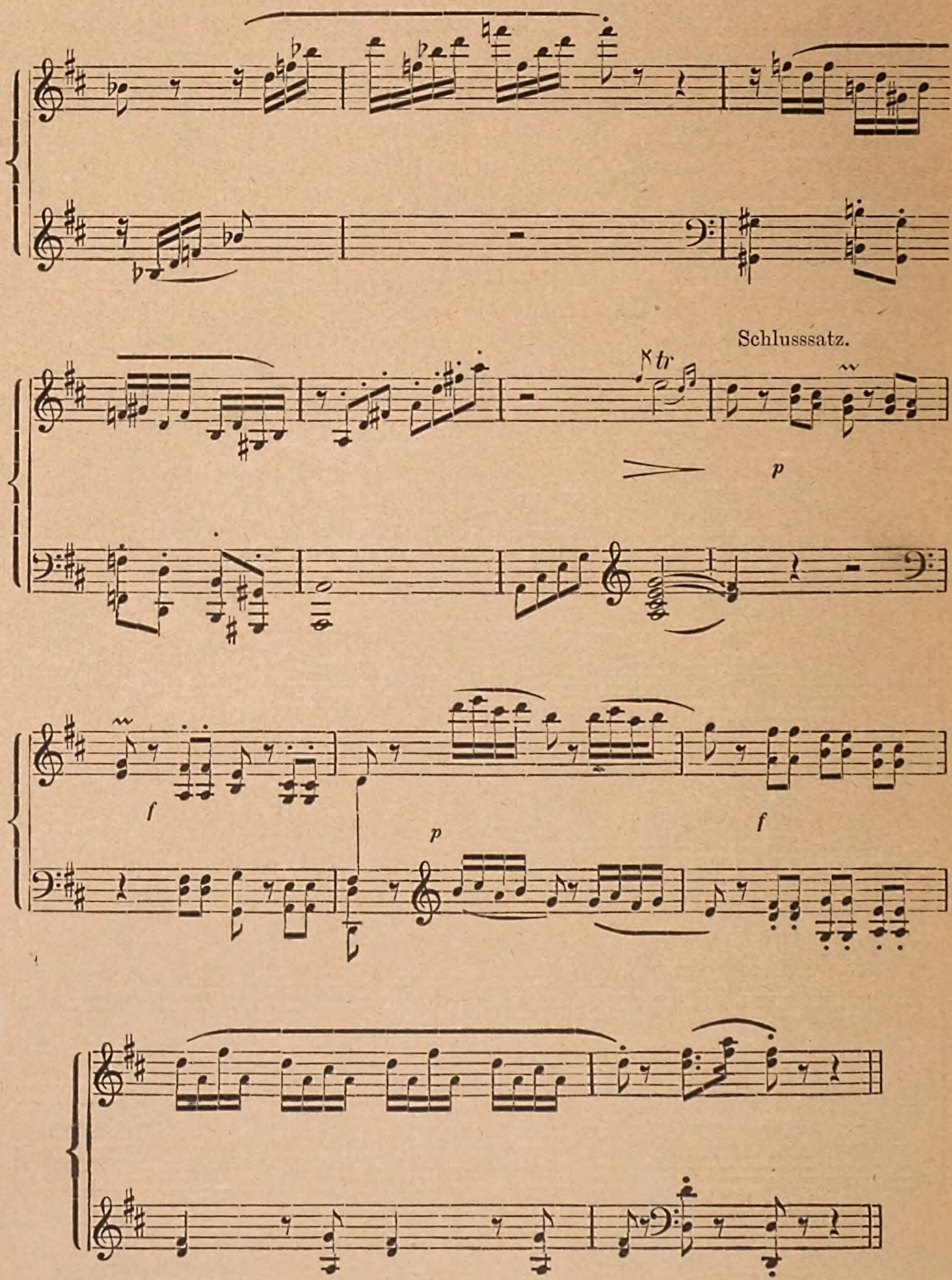

mf
ff
Schlusssatz.
tr
f
p
f


Durchführungssatz.
tr
tr
tr
tr


ff
tr
Hauptsatz.
p
1. 2. 3. 4. 5. 6.
7.
legato.


7.
f
p
f
cresc.


Seitensatz.
p
f
8.
9.
8. 9.
mf
cresc.
ff



Der langsame Satz (Andante, Adagio, Largo etc.) steht gewöhnlich, der Abwechselung wegen, in einer anderen Tonart als der erste Allegrosatz und zwar meistens in der Unterdominante oder in der Oberdominante der Tonika, manchmal jedoch auch in einer Molltonart, und zwar entweder in der Parallele oder in der, in gleicher Tonhöhe stehenden Molltonart.

Zuweilen besteht dieser Satz aus einem kurzen Adagio in einfacher Liedform; derartige kürzere langsame Sätze schliessen dann stets an den folgenden Finalsatz an.

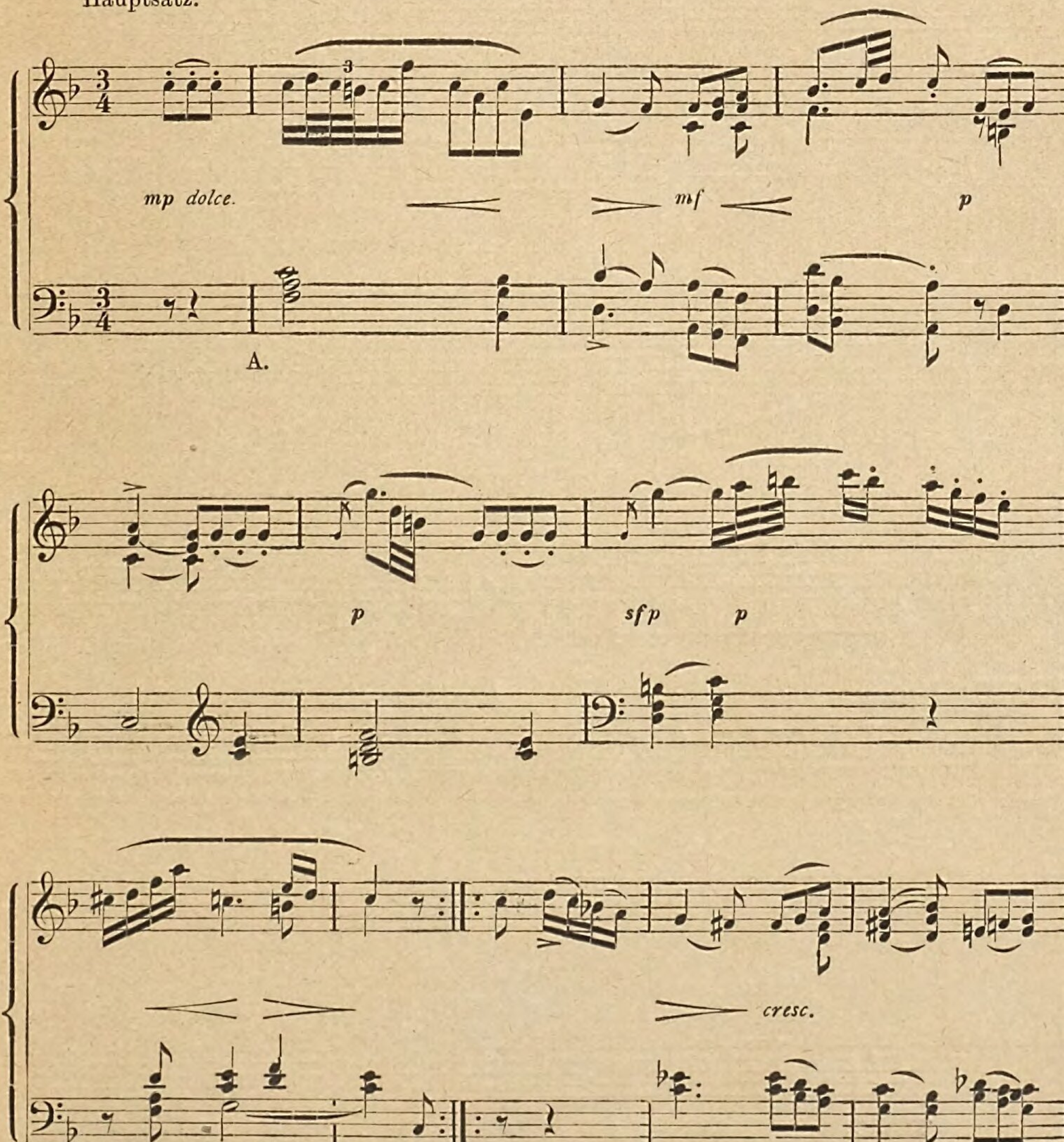
Der langsame Satz — gleichviel ob er vor oder nach dem Menuetto erscheint, ist in der Form ein langausgesponnenes Adagio oder Largo e sostenuto oder Andante sostenuto u. s. w., also ein gesangmässiger, melodiöser Satz im grossen Stile.

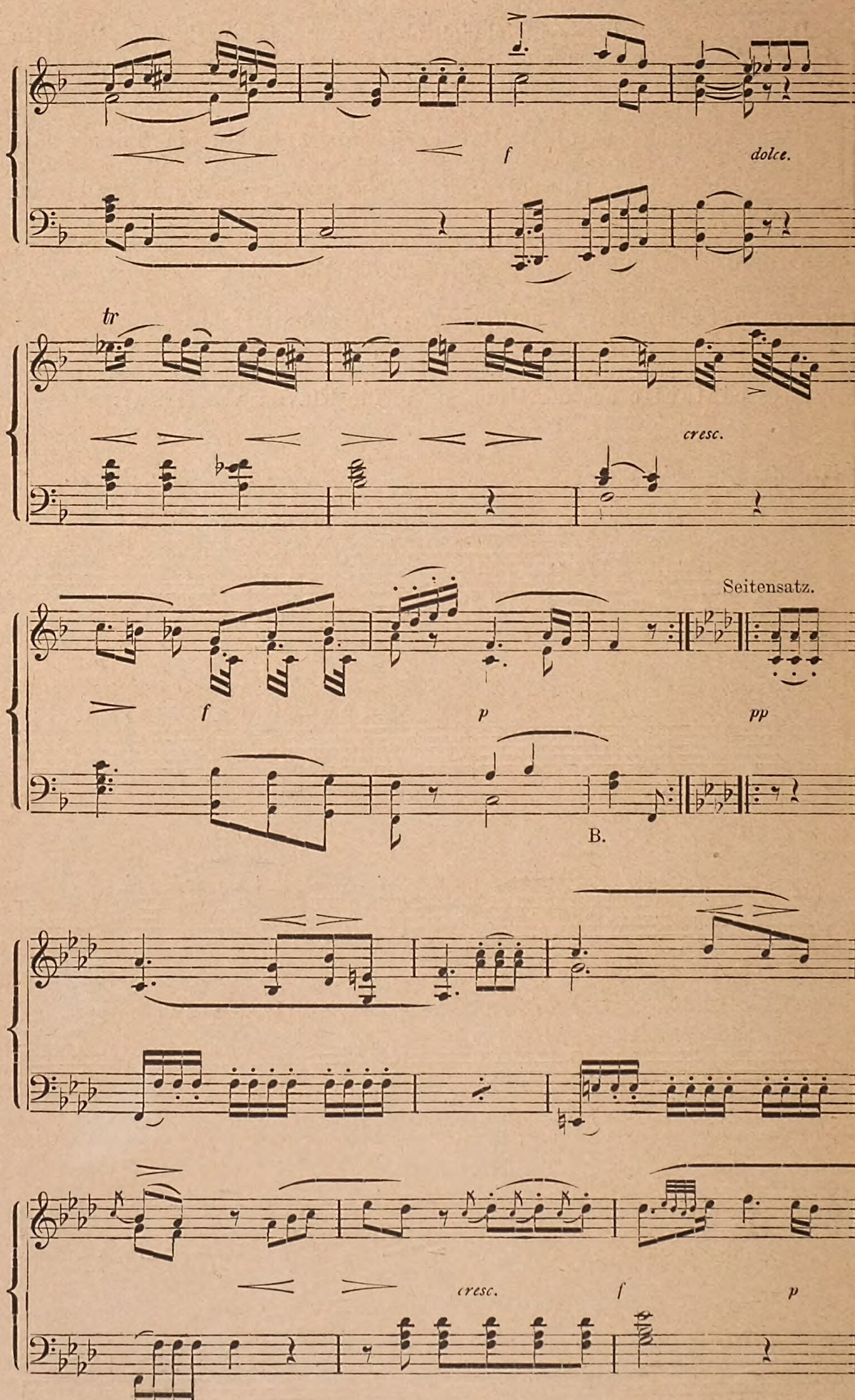
Häufig tritt auch an die Stelle des langsamen Satzes ein Thema mit Variationen. Beethoven stellte in der A-dur-Symphonie und in der achten, statt des Adagio ein Allegretto; diese Verfahrungsweise wurde später von Brahms nachgeahmt.

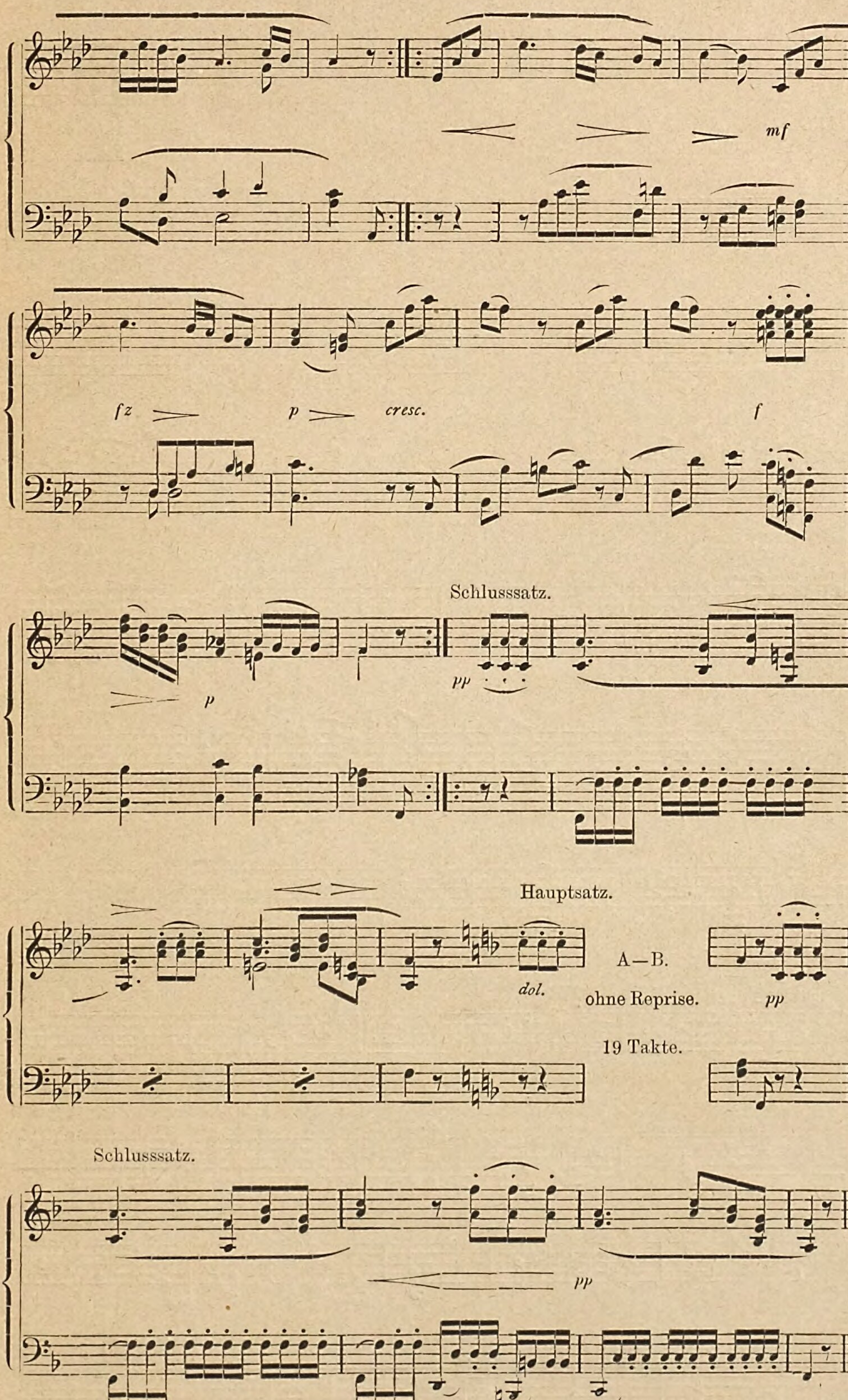
Meister wie Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann u. a., haben herrliche, poetische und tiefempfundene Adagios geschrieben und in den langsamen Sätzen ihrer Sonaten, Symphonien und Kammermusikwerke den ganzen Zauber ihrer künstlerischen Indivitualität zum Ausdruck gebracht.

Als ein schönes Muster eines langsamen Satzes wählen wir das köstliche Andante cantabile aus der C-dur-Sonate für Klavier von Mozart:

472. *Andante cantabile.* Mozart.
Hauptsatz.

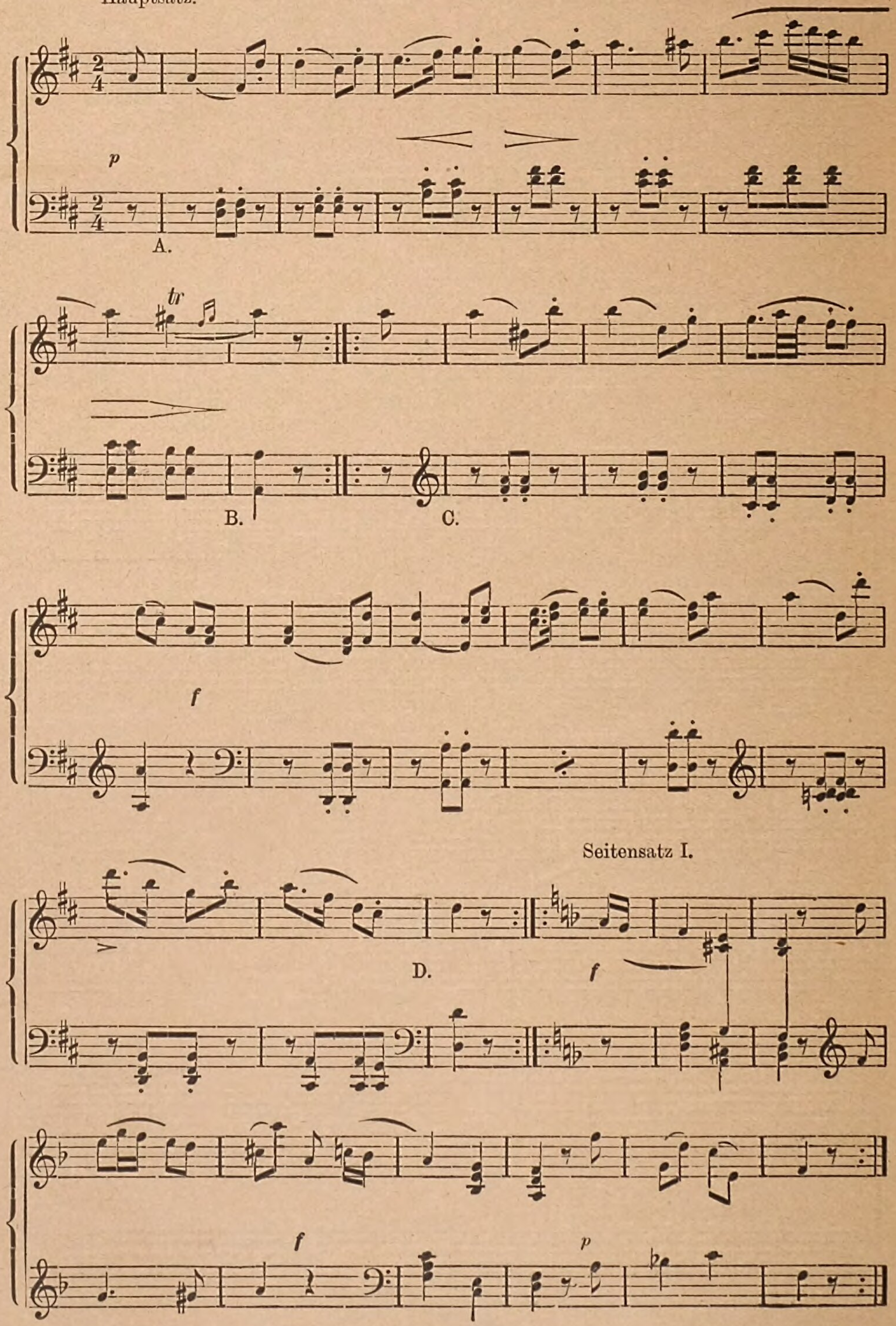


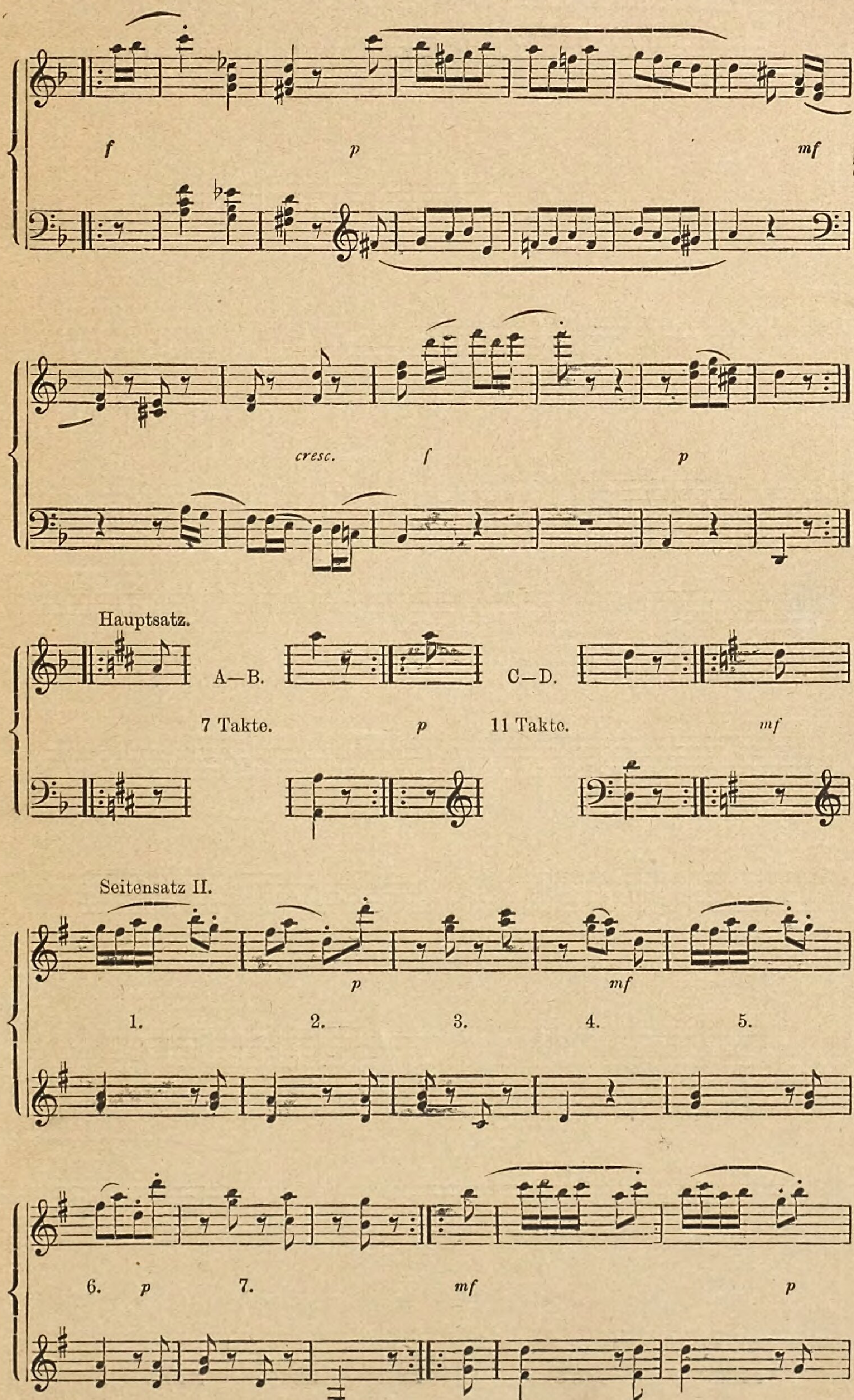

f
dolce.
tr
cresc.
Seitensatz.
f
p
pp
B.
cresc.
f
p

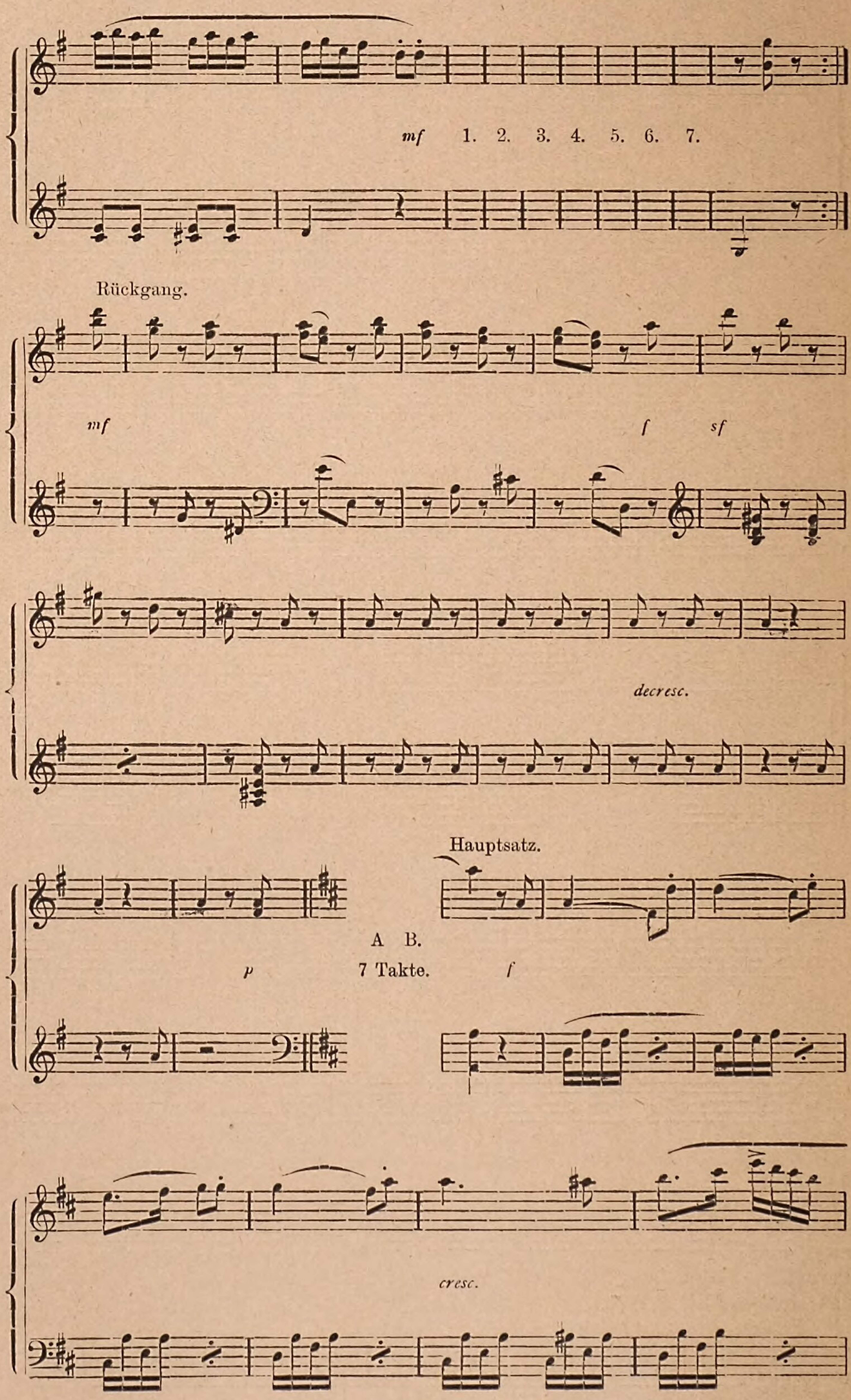

mf
fz
p
cresc.
f
Schlusssatz.
p
pp
Hauptsatz.
dol.
A—B.
ohne Reprise.
19 Takte.
pp
Schlusssatz.
pp

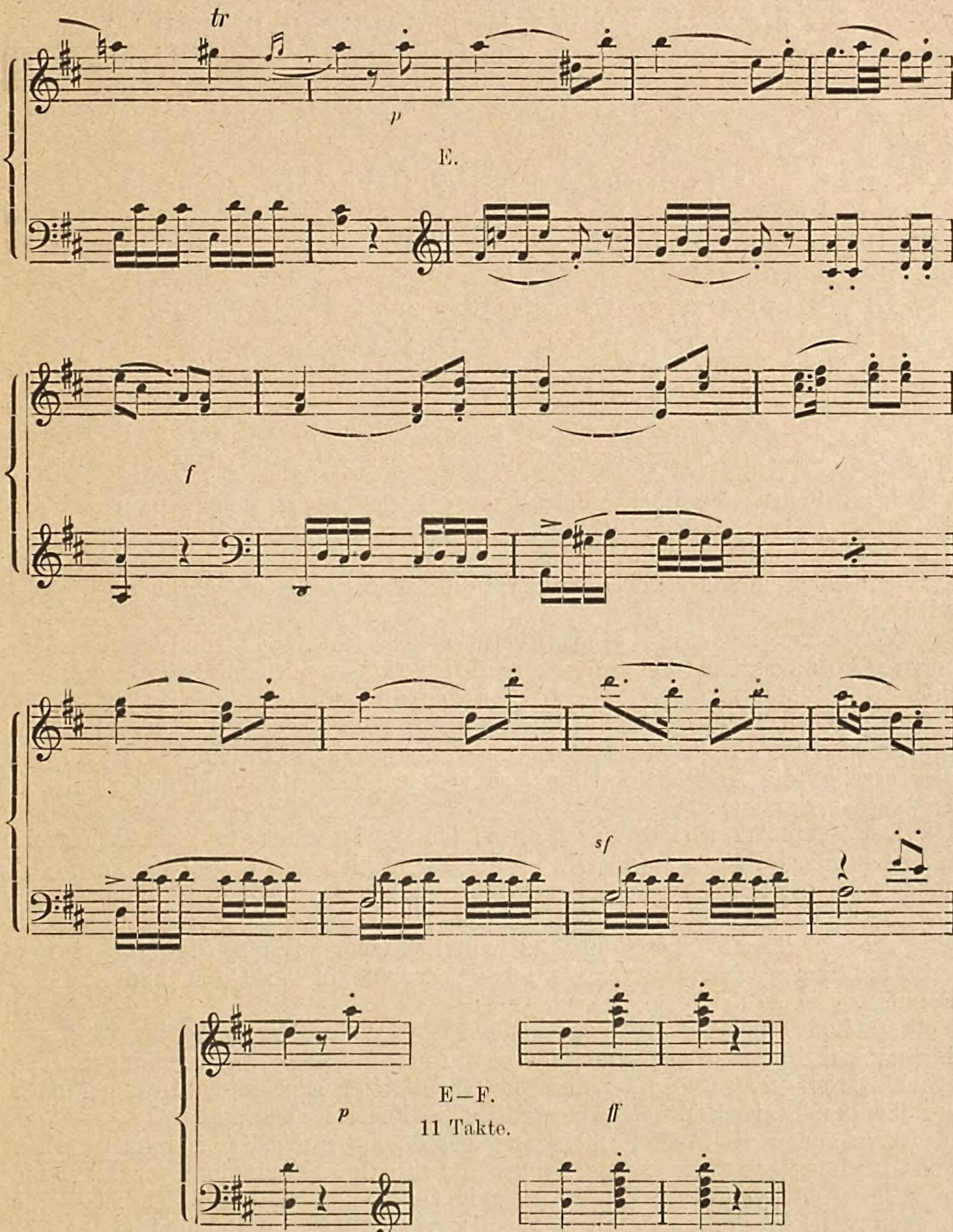
Der Schlusssatz oder das Finale ist in der Mehrzahl in ausgeführter Rondoform gehalten, von schneller Bewegung und heiterem Charakter.

473. *Presto ma non troppo.* Haydn.
Hauptsatz.




f
p
mf
cresc.
f
p
Hauptsatz.
A—B.
7 Takte.
p
C—D.
11 Takte.
mf
Seitensatz II.
p
mf
1.
2.
3.
4.
5.
6.
p
7.
mf
p


mf
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
Rückgang.
mf
f
sf
decresc.
Hauptsatz.
A B.
p
7 Takte.
f
cresc.



Das Rondo kann entweder den Charakter des Liedes oder der Tanzweise haben, in beiden Fällen aber verlangt das Hauptmotiv eine mehrmalige Wiederholung nach den verschiedenen Zwischensätzen. In erweiterter Form schliesst sich an das Hauptmotiv ein zweites Thema als Seitensatz an von zwei oder drei Perioden in der Tonart der Ober- und Unterquinte oder der Parallele. Dieser Seitensatz kann auch in einer Moll-Tonart stehen, wenn das Hauptmotiv in Dur steht und so auch umgekehrt.

Fassen wir die Rondoform im ganzen zusammen, so sehen wir, dass der Schwerpunkt des Rondo im Hauptsatz liegt, dass die Seitensätze mit Notwendigkeit zur Wiederholung des Hauptsatzes führen, und das der Charakter

der Sätze in der Periodicität und der Liedmässigkeit liegt. Dabei müssen wir noch bemerken, dass die Sätze nicht bloss äusserlich als Liedersätze an einander gereiht werden, sondern dass sie ein innerlich eng verbundenes Ganzes bilden müssen. Das Auftreten kann in folgender Ordnung stattfinden:

I. Hauptsatz, erster Seitensatz, Hauptsatz, zweiter Seitensatz, Hauptsatz.
II. Hauptsatz, erster Seitensatz, Hauptsatz, zweiter Seitensatz, Hauptsatz, Schlusssatz.
III. Hauptsatz, erster Seitensatz, zweiter Seitensatz, Hauptsatz, erster Seitensatz.
IV. Hauptsatz, erster Seitensatz, Hauptsatz, zweiter Seitensatz, Hauptsatz, erster Seitensatz, Schlusssatz.
V. Hauptsatz, erster Seitensatz, Schlusssatz, zweiter Seitensatz, Hauptsatz, erster Seitensatz, Schlusssatz u. s. w.

Diese Schemen erfahren nicht unwesentliche Aenderungen, wenn bei der Ausarbeitung vom Gange (Passage) und gangartigen Satze, vom Zwischen- und Ueberleitungs-Satze (Ueberleitung, Rückgang) und vom Anhange (Coda) an den ihnen zukommenden Stellen in passender Weise Gebrauch gemacht wird.

Von einer mehr als dreimaligen Wiederholung des Hauptsatzes muss notwendig abgesehen werden, weil die zu überwindenden Schwierigkeiten unbesiegbar wären. Das vierte Auftreten des ganzen Hauptsatzes würde einen dritten Seitensatz bedingen. Die Erfindung dreier, im Charakter verschiedener Gegensätze ist ein Wagestück, das selten gelingt; ausserdem erzeugt die Aneinanderreihung so vieler Sätze allzuleicht den Eindruck des Potpourriartigen.

Der Hauptsatz verliert durch die vielen Wiederholungen, trotz Aufbietung auffrischender Mittel, an Interesse; die Modulation wird weitschweifig und ist deshalb der Einheit des Tonstückes wenig zusagend; auch die dem Ganzen konformen Verhältnisse der Coda würden nur schwer zu bestimmen und zu finden sein. Taucht der Hauptsatz wirklich zum vierten oder gar fünften male auf, so geschieht dies meist nur stückweise in der Coda und nie mit Benutzung eines dritten Seitensatzes.

Die Coda (Anhang) dient zur Verlängerung und Befestigung des Schlusses der ganzen Komposition und ist einem Durchführungssatz nicht unähnlich, aus Motiven des Hauptsatzes und der Gegensätze, mit stetem Drängen nach der Tonika, gearbeitet. (Die musikalischen Formen von Skuhersky.) —

Wir finden die Rondoform in fast allen Sonaten und Kammermusikwerken und in vielen Symphonien, als Schlusssatz (Finale) bei Haydn, Mozart, sowie in der ersten Symphonie von Beethoven verwendet. Der Schüler möge die in den Werken der klassischen Meister vorkommenden Rondoformen eifrig studieren.

Bei Sonaten, welche aus vier Sätzen bestehen, kommt noch die Form des Scherzo- oder Menuettsatzes zur Verwendung; da wir aber diese Tanzformen schon genügend kennen gelernt haben, ist es überflüssig, diese noch einmal hier vorzuführen. Dabei wollen wir noch bemerken, dass dieser kurze, schnelle Satz (das Menuett oder das Scherzo) ebensowohl dem langsamen Satze vorangehen, als ihm folgen kann.

Die Sonatine ist eine kleine vereinfachte Sonate aus zwei oder drei Sätzen zusammengestellt.

Besteht die Sonatine aus zwei Sätzen, so braucht der erste derselben nicht immer ein Allegro-, der letzte nicht immer ein Adagio- oder Andantesatz zu sein.

Hat die Sonatine drei Sätze, so ist der erste gewöhnlich ein Allegrosatz, der zweite ein im langsamen Tempo gehender Satz, der dritte ein Rondosatz leichtfasslicher Natur. Obgleich der kleine Umfang der Sonatine eine grössere Durchführung der Motive nicht gestattet, so besitzt sie doch die Grundformen der Sonate, in welchem auch die Lied- und Tanzform ihre Verwendung finden kann. Die Sonatinen für Klavier von Clementi können als Muster für die Sonatinenform dienen.

Die heutigen Sonaten und die ihr in der Form völlig gleichgebildeten Ensemblewerke, die Duos, Trios, Quartette, Quintette, Sextette, Septette, Oktette u. s. w. bis zur Symphonie für Orchester, haben gewöhnlich vier Sätze.

Dass in den Werken der Kammer- und Orchestermusik, die Formen der Sonate meist eine grössere Ausdehnung erhalten, ist selbstverständlich; dabei ist noch zu erwähnen, dass eine selbständige polyphonische Führung der Stimmen nicht ausgeschlossen ist.

Im Trio oder Quartette u. a. sollen z. B. die 2. Violine, die Bratsche und das Violoncell nicht bloss mit Begleitungsfiguren bedacht werden, sondern sie sollen als selbständige Faktoren des Ganzen mitwirken. Wie das zu bewerkstelligen ist, lernen wir am besten aus den Werken unserer klassischen Tonheroen.

37. Aufgabe.

Der Schüler lerne zuerst die Form des Sonatinensatzes beherrschen. Zu diesem Zwecke komponiere er Sonatinen für Piano zu 2 oder zu 4 Händen, oder für Piano und Violine, ja selbst für Trio (Piano, Violine und Violoncell), nach dem Muster der Clementischen Sonatinen. Hat er darin einige Fertigkeit errungen, gehe er an die Komposition der grösseren Sonate.

Freilich ist das eine höchst schwierige Aufgabe, und es bedarf längerer Zeit und wiederholter Arbeit, bevor dem Schüler die Faktur eines grossen Sonatensatzes mit Sicherheit gelingt.

Einschlagende Muster zum Studium der Sonatensätze findet der Schüler unter den sämtlichen Sonaten Haydns, Mozarts und Beethovens.

Zweiundvierzigstes Kapitel.

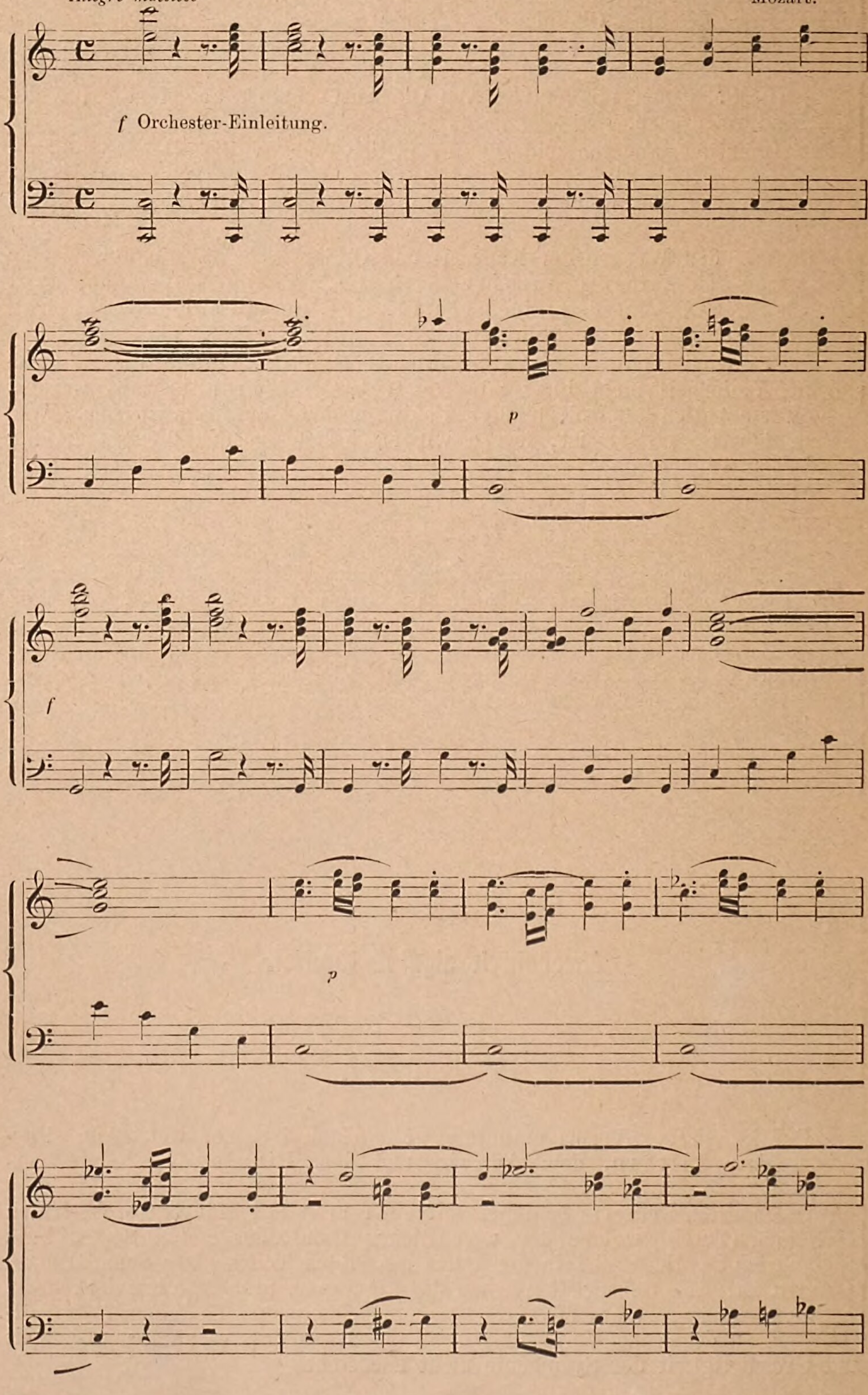
Das Konzert.

Das klassische Konzert enthält gewöhnlich drei Sätze, welche im allgemeinen dem Allegro, dem Adagio und dem Finale der Sonate entsprechen.

Die meisten Konzerte beginnen mit einer breit ausgeführten orchestralen Einleitung (Tutti), welche den wesentlichen Inhalt des ersten Satzes kurz und gedrängt enthält und in der Form des ersten Teiles eines Sonatensatzes gehalten ist. Als Beispiel führen wir das glänzende, prächtige Klavierkonzert in C-dur von Mozart an, dieses Meisters, welcher zuerst das Konzert im allgemeinen zu der hohen Vollendung erhoben hat, so dass es an Bedeutsamkeit und Grossartigkeit der Symphonie nicht nachsteht.

474. Erster Satz.

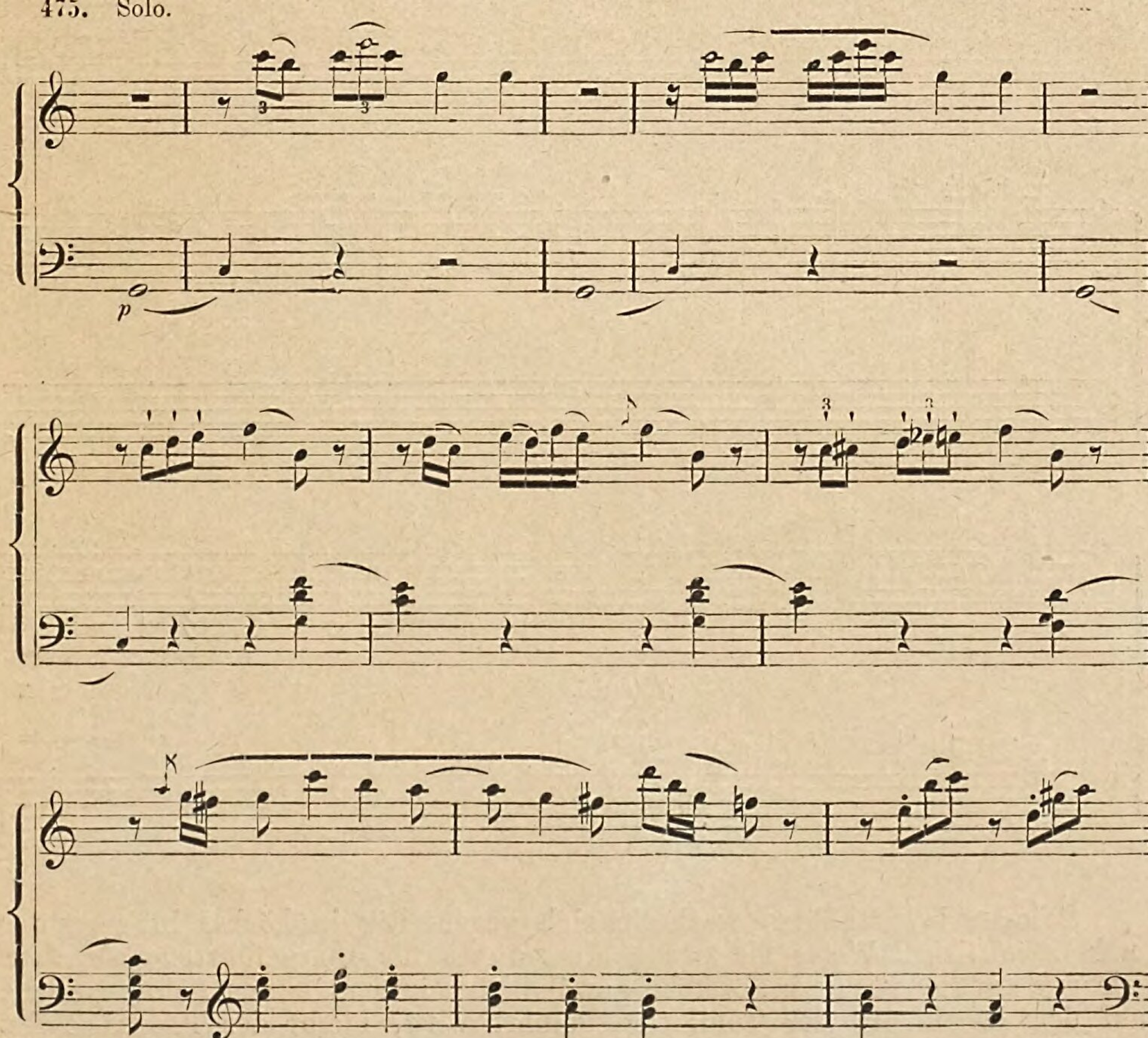
Allegro maestoso Mozart.

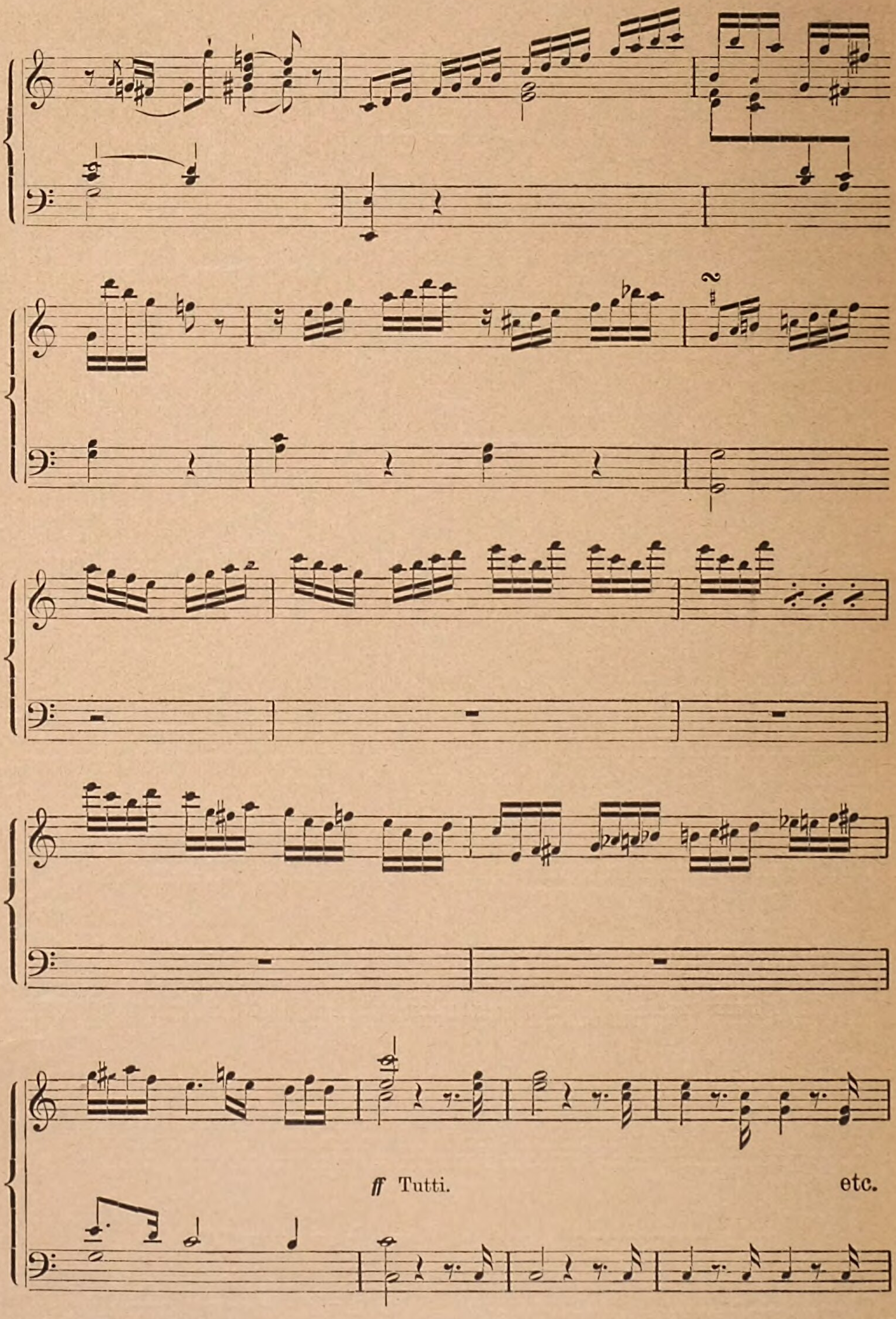




Dieses Tutti dauert noch 62 Takte lang, darauf folgt der Eintritt der Prinzipal- oder Solo-Stimme:

475. Solo.





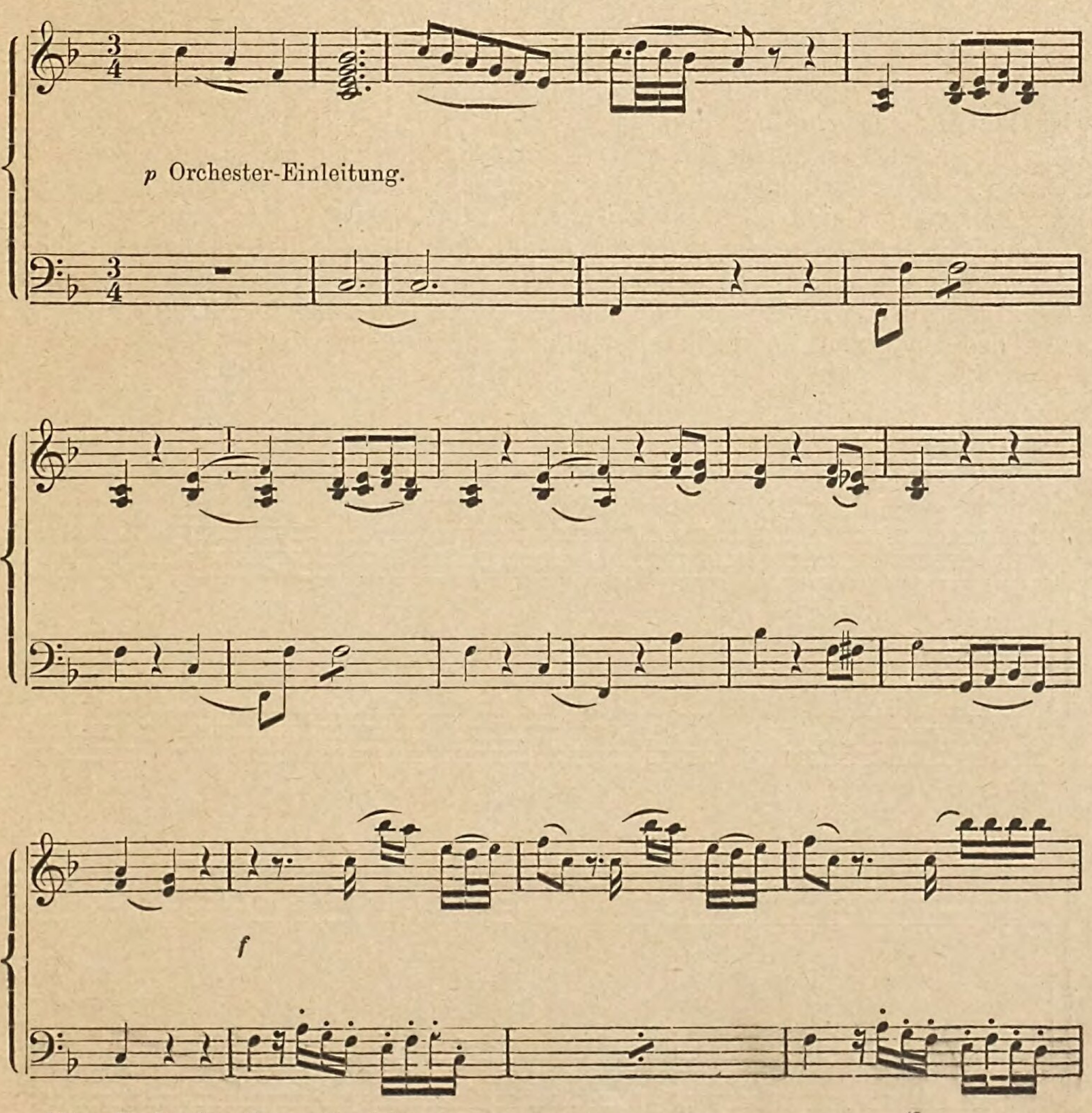
Solo- und Tutti-Sätze wechseln sich gegenseitig in höchst interessanter und einheitlicher Weise bis zum Schluss dieses lang ausgeführten Satzes ab. Die sogenannte „Cadenz“, welche gewöhnlich vor der letzten Schlussperiode auf der Dominante der Tonika ausgeführt wird, bleibt der Phantasie des

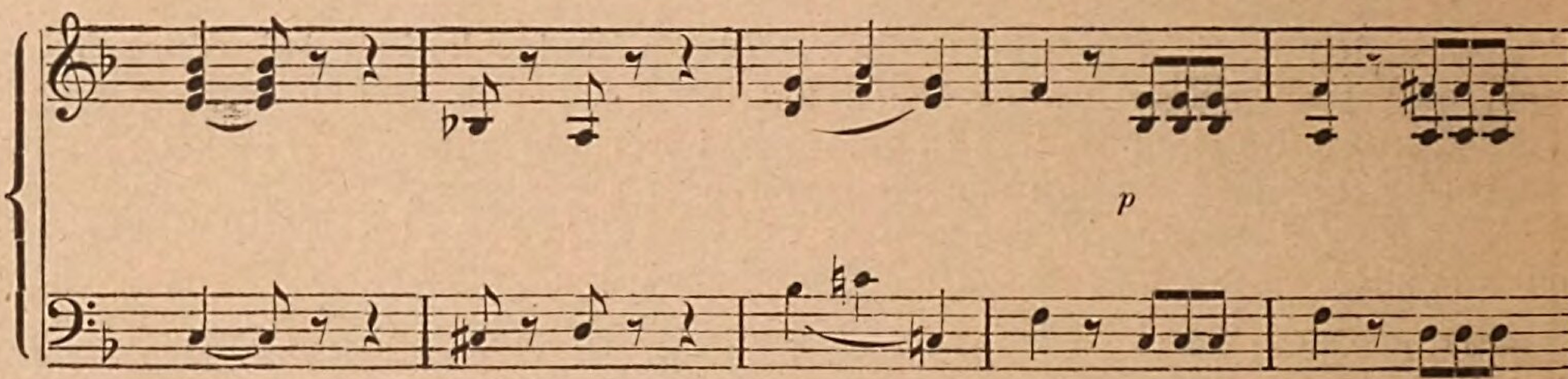
Ausführenden überlassen. Die „Cadenz“ soll den Eindruck einer freien Improvisation, in Art eines Capriccio, machen und muss neben brillanten Passagen und Verzierungen die Hauptmotive in gedrängter Form bringen. Die Cadenz bildet somit die abschliessende Coda von Seiten des Solisten, welche durch das Orchester in ähnlicher Weise, wie es mit dem Ritornell (Tutti) einleitet, mehr oder minder ausführlich zu Ende gebracht wird.

Der 2. Satz hat meistens die Liedform; bei Mozart ist die Ausführung bald rondoartig, bald variiert und reich an reizendsten Detailzügen. Hier hat Mozart einen Schatz edler und tiefer Empfindung in den schönsten und reinsten Formen ausgesprochen, und kommt das phantastische oder romantische Element, eine träumerische Hingabe an Schmerz und Sehnsucht, wie wohl nirgends sonst in seinen Kompositionen, zur Geltung. Ueberraschende harmonische Fortschreitungen, hingestreute starke Züge der pikantesten Art neben Aeusserungen schwärmerischer Sentimentalität, rhythmische Neckereien geben diesen Sätzen einen um so grösseren Reiz, da sie die Einheit der Empfindung so wenig als die Reinheit der Form beeinträchtigen.

476. Zweiter Satz.

Andante.

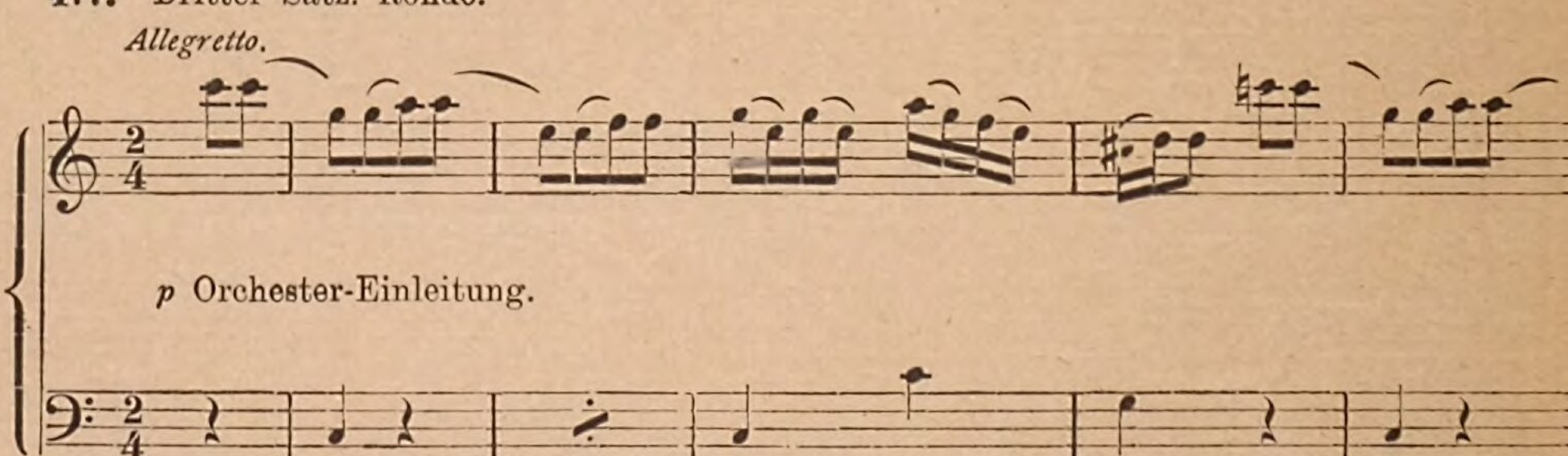


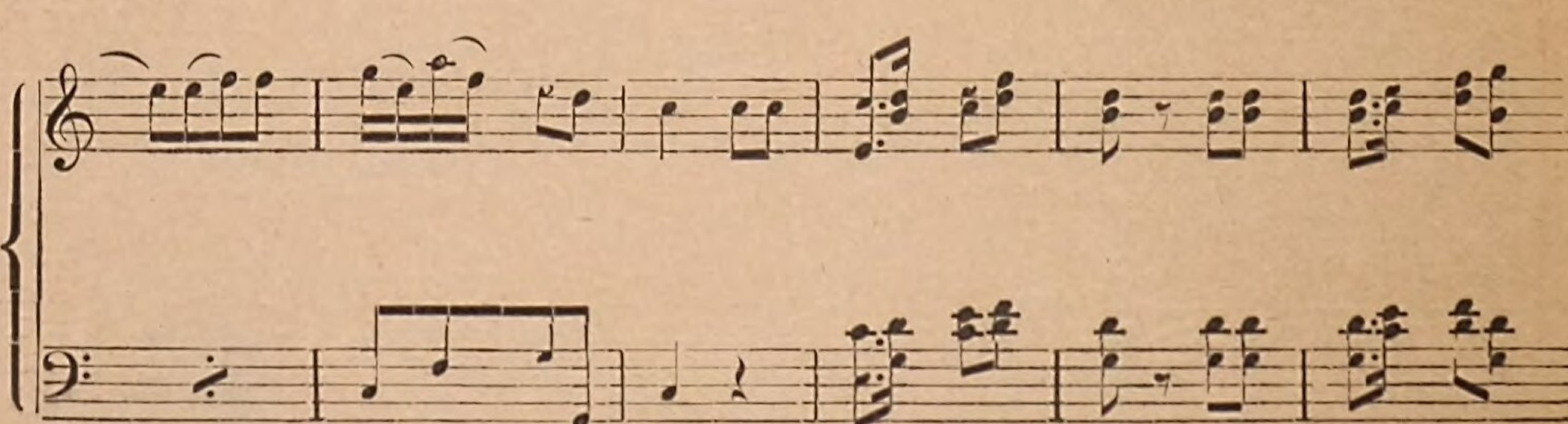


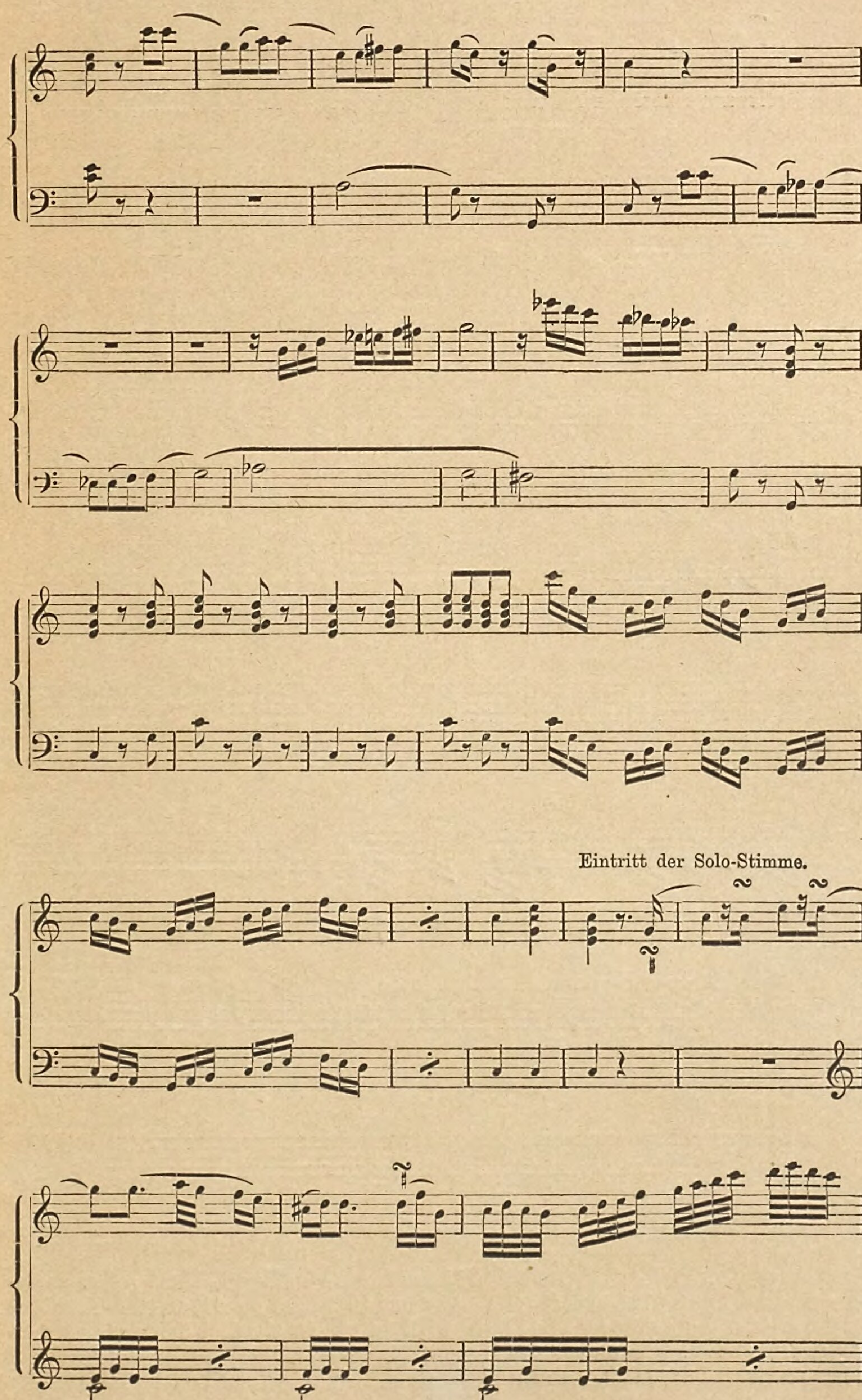


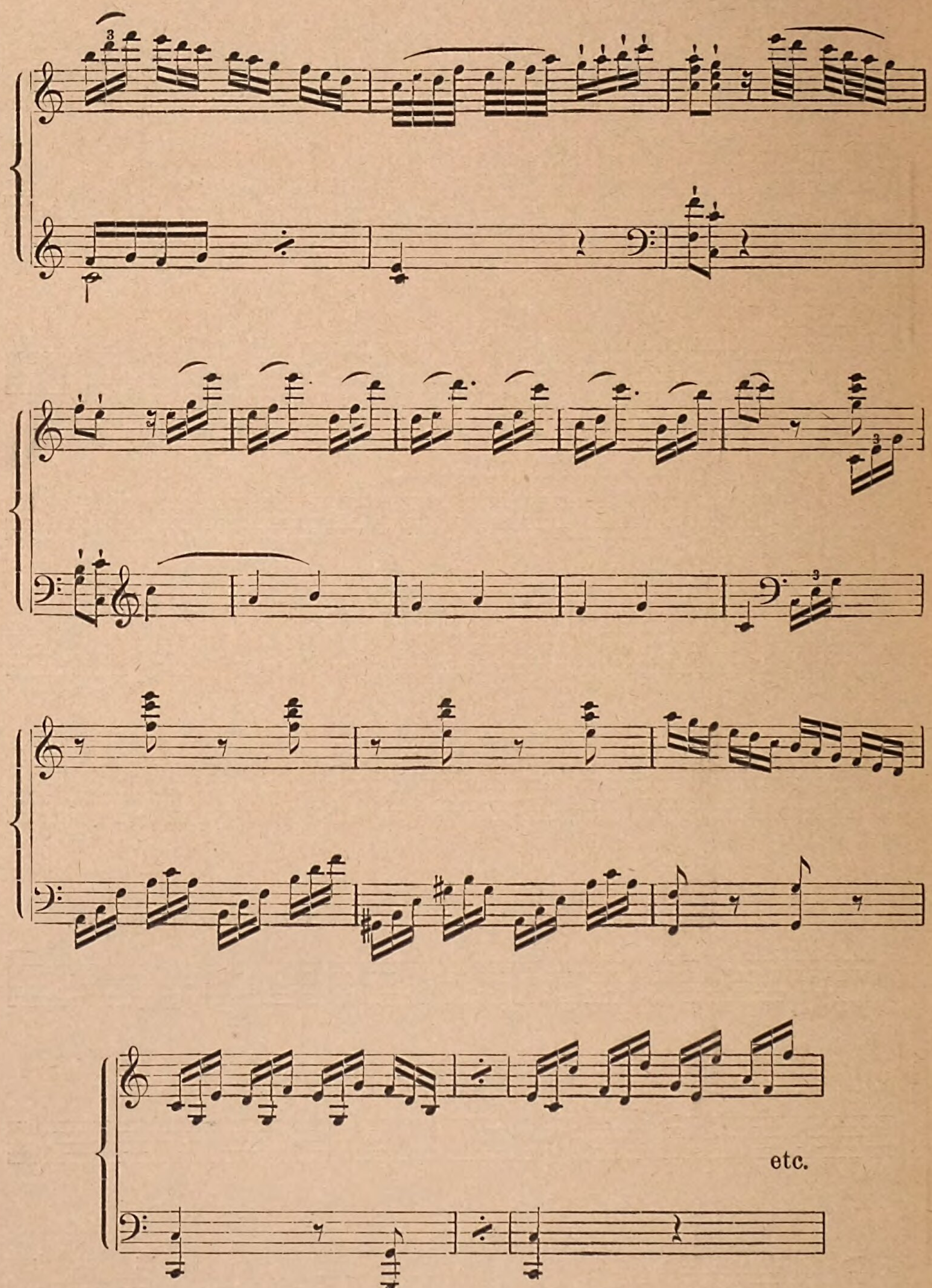
Der dritte Satz, meistens in Rondoform, seltener in Variationenform, ist lebhaft und munter, und der leichte $^2/_4$-Takt hält den ursprünglichen Charakter des Tanzes fest, im $^6/_8$-Takt tritt gewöhnlich die Weise des Jagdliedes hervor. Im allgemeinen sind diese Sätze an anmutigen, auch humoristischen Zügen reich. Bei achtsamem Eingehen auf das Detail wird man vieles, das in modernster Zeit grosse Wirkung macht, hier schon vorweggenommen sehen. Auch in harmonischer Beziehung finden wir in den Mozartschen Sätzen in Orgelpunkten, Vorhalten, durchgehenden Noten Gewagtes und Frappantes, was von den modernen Komponisten vielfach nachgeahmt wird.

477. Dritter Satz. Rondo.






Eintritt der Solo-Stimme.



Auch Beethovens Konzerte sind Meisterwerke sondergleichen, so u. a. das grossartige, brillante Konzert für Violine und Orchester op. 61, welches ebenfalls aus 3 Sätzen besteht. Der erste Satz wird durch ein ziemlich langes Orchestertutti eingeleitet, in welcher die Hauptmotive vorgeführt werden. Er beginnt sehr originell mit einem Paukensolo, worauf sich das gesangreiche Hauptmotiv unmittelbar anschliesst.

478. Erster Satz.

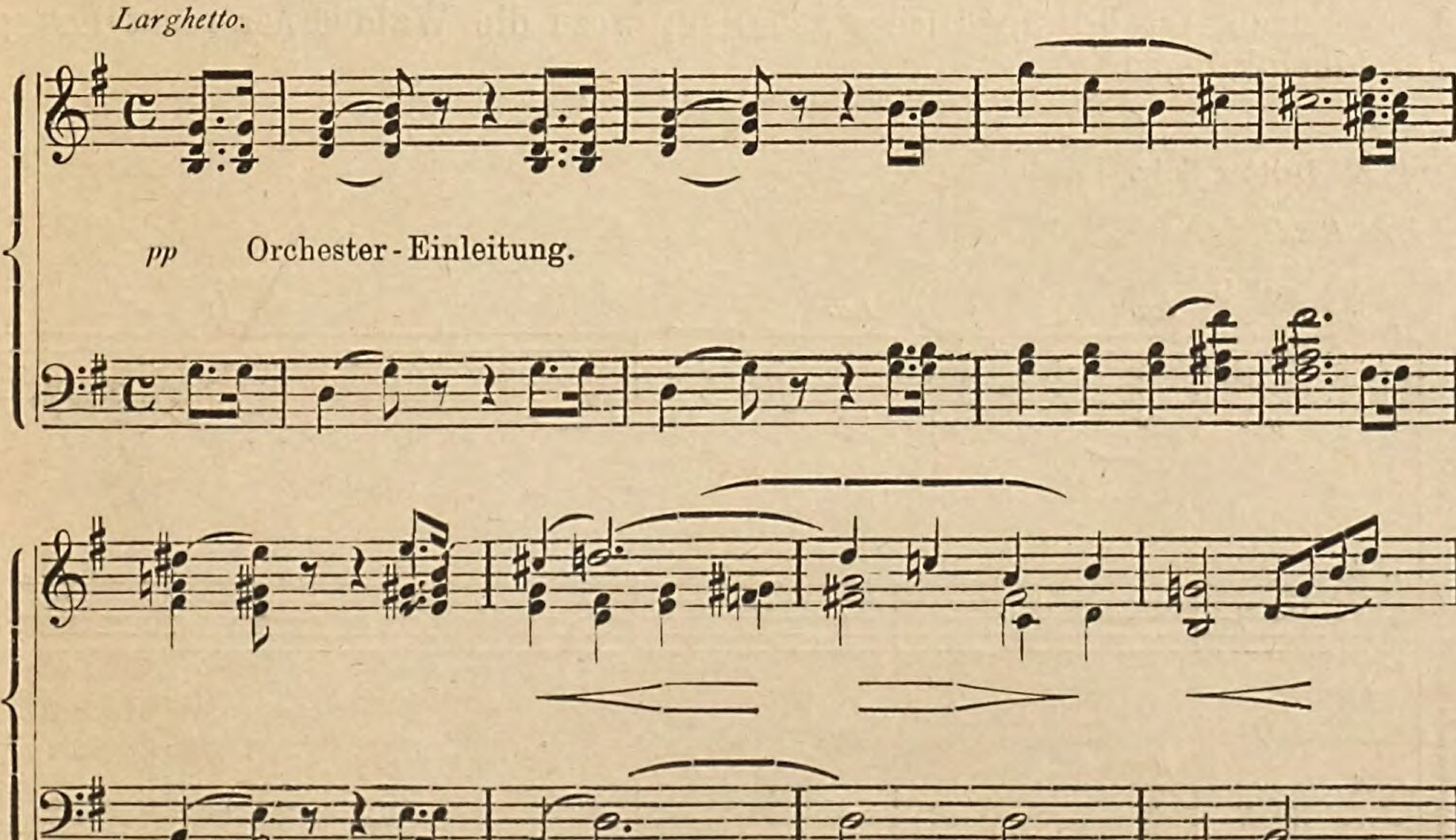
Allegro ma non troppo. Beethoven.



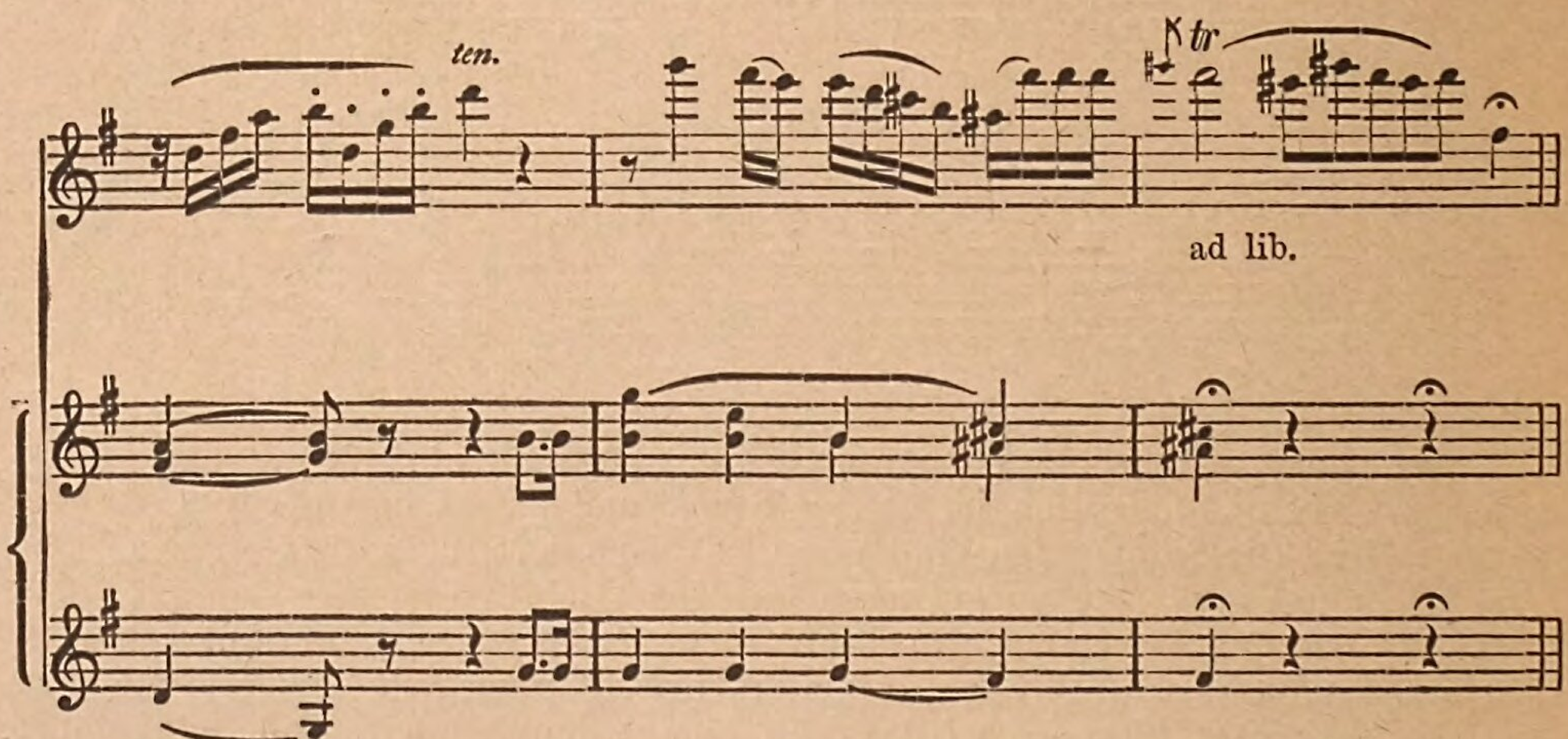
Die vier Paukenschläge hat Beethoven sinnreich als selbständiges Motiv, sowie als Verbindungsglied im ganzen Stück und zumal im Durchführungsteil angewandt. Die Solopartien sind meist so disponiert, dass die Gesangsmotive, nachdem die Violine sie vorgetragen hat, ins Orchester übergehen und dann von der Prinzipalstimme mit wechselreichem Passagenwerk umrankt werden. Der zweite Satz: Larghetto, eine elegieartig gehaltene Tondichtung von unwiderstehlichem Zauber, wird durch eine zehntaktige Periode eingeführt.

479. Zweiter Satz.

Larghetto.



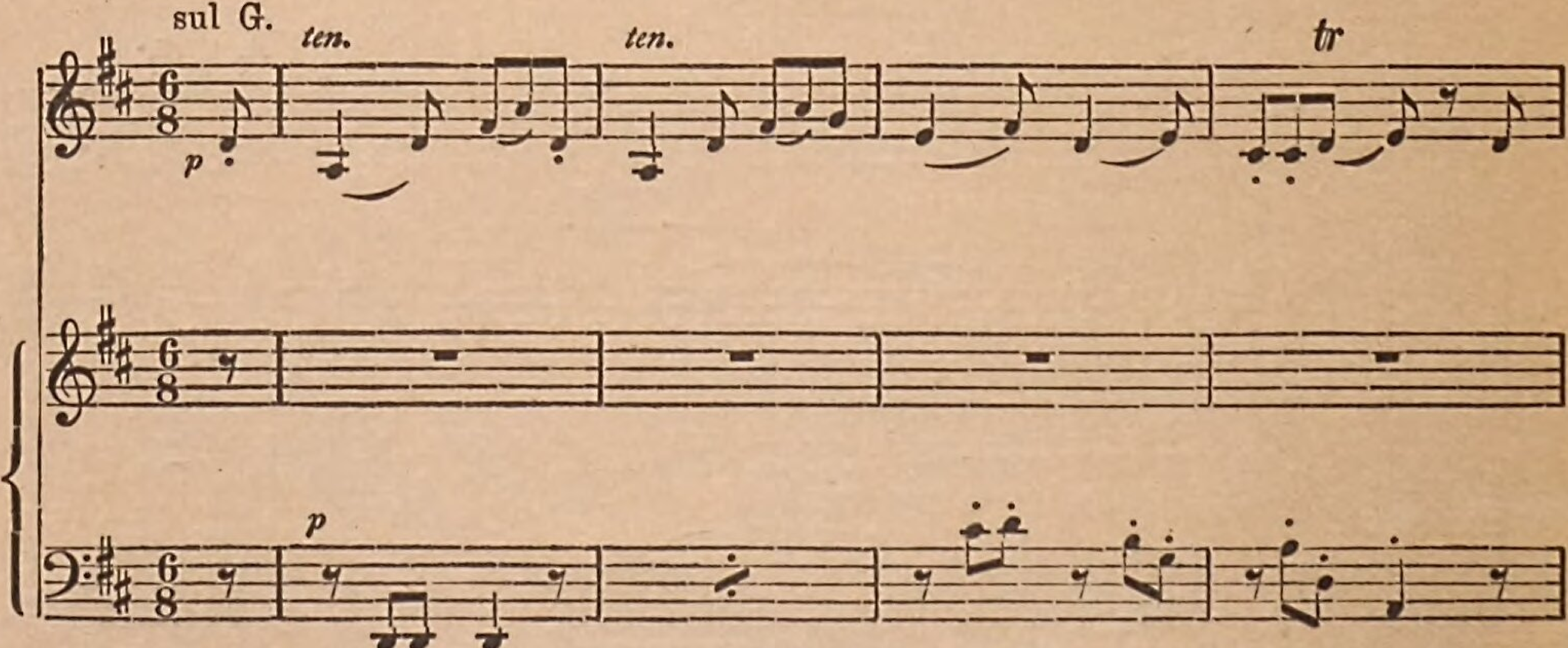




Der dritte Satz ist ein Rondó voll lebensfroher Frische und sprudelnder Laune nach Art des Jagdliedes gehalten, wozu die Waldhörner recht lustig mit hineinklingen.

480. Dritter Satz.

Rondo.



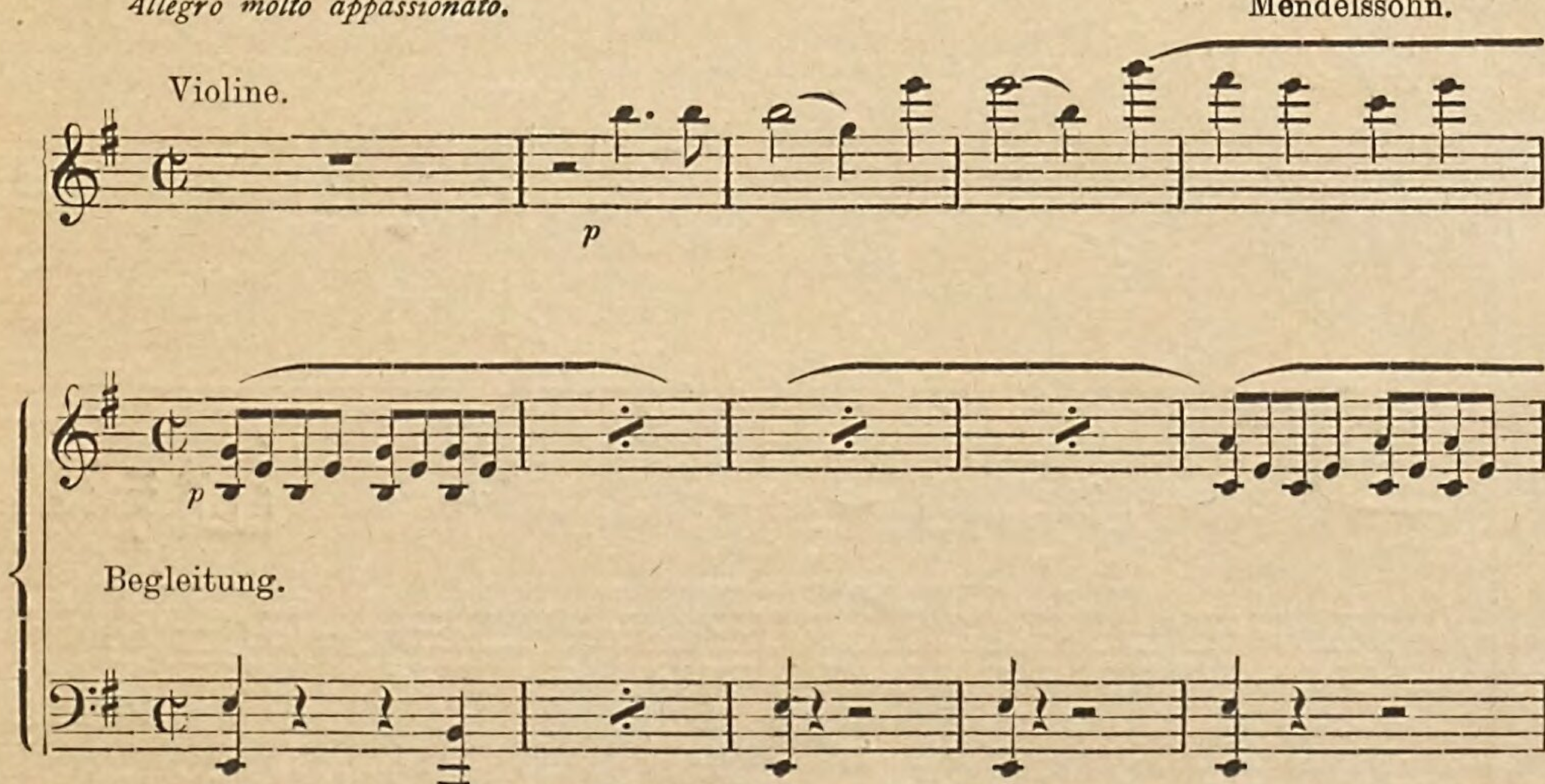




Neuere Komponisten lassen zu weilen die Instrumentaleinleitung fort; so u. a. Mendelssohn in seinem brillanten Violinkonzert, op. 64.

481. Erster Satz.

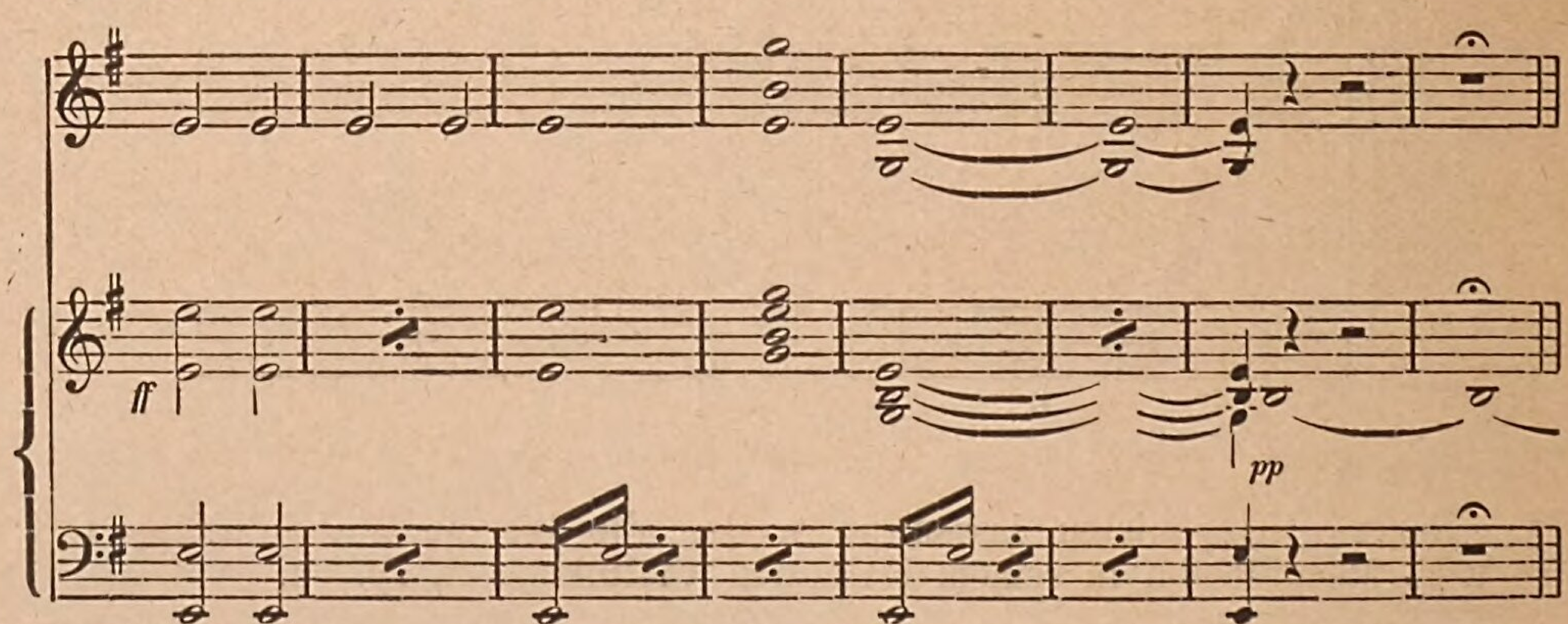
Allegro molto appassionato. Mendelssohn.





Dieser erste Satz wird dann unmittelbar in das Andante hinübergeführt:

482. Schluss des ersten Satzes.



483. Zweiter Satz.



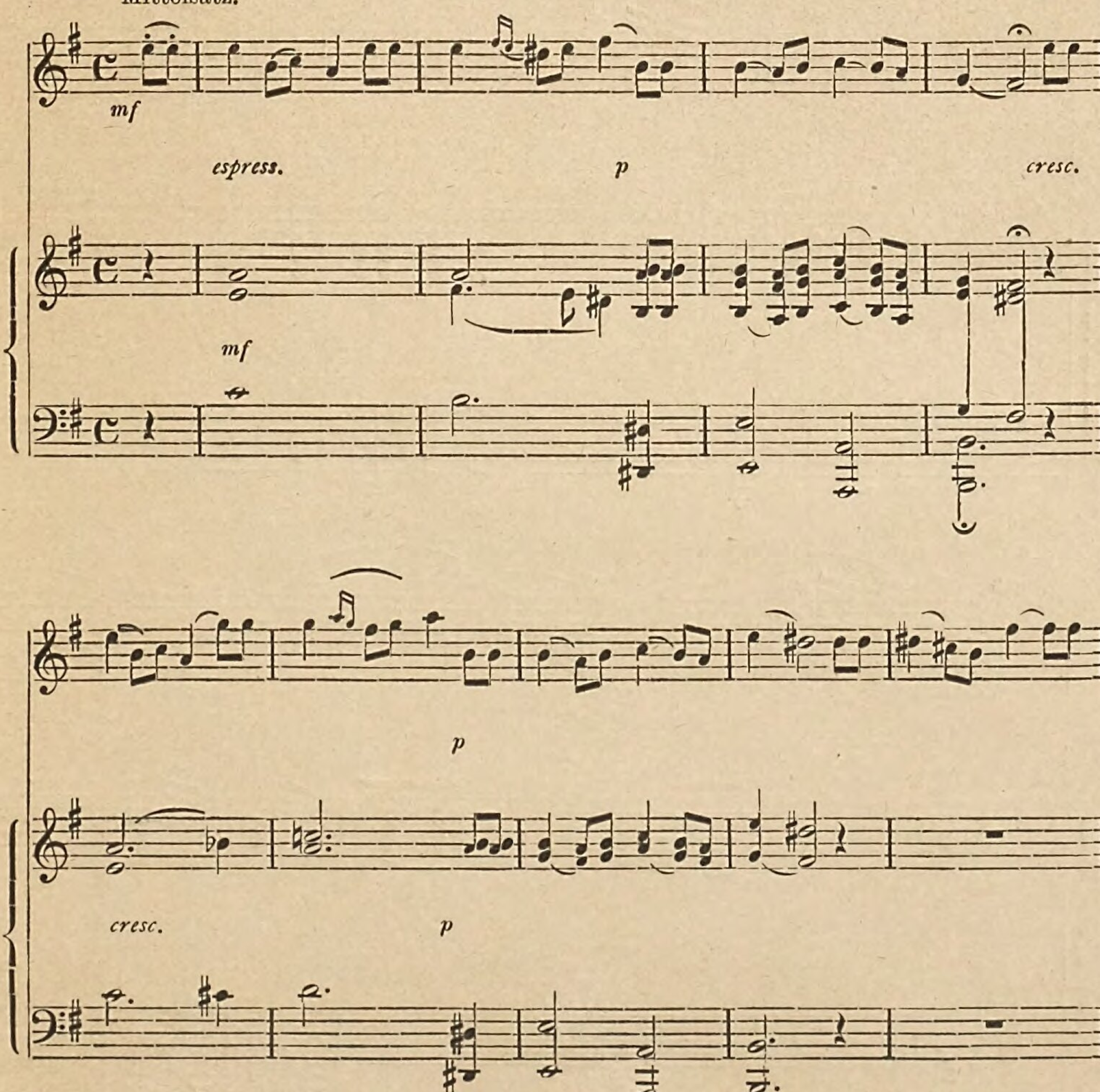
Solo.



Auf dieses Andante folgt dann sogleich ein Mittelsatz, welcher von A-moll nach E-dur modulierend, in das in der Form eines Capriccio gehaltene Finale hinüberleitet.

484. *Allegro non troppo.*

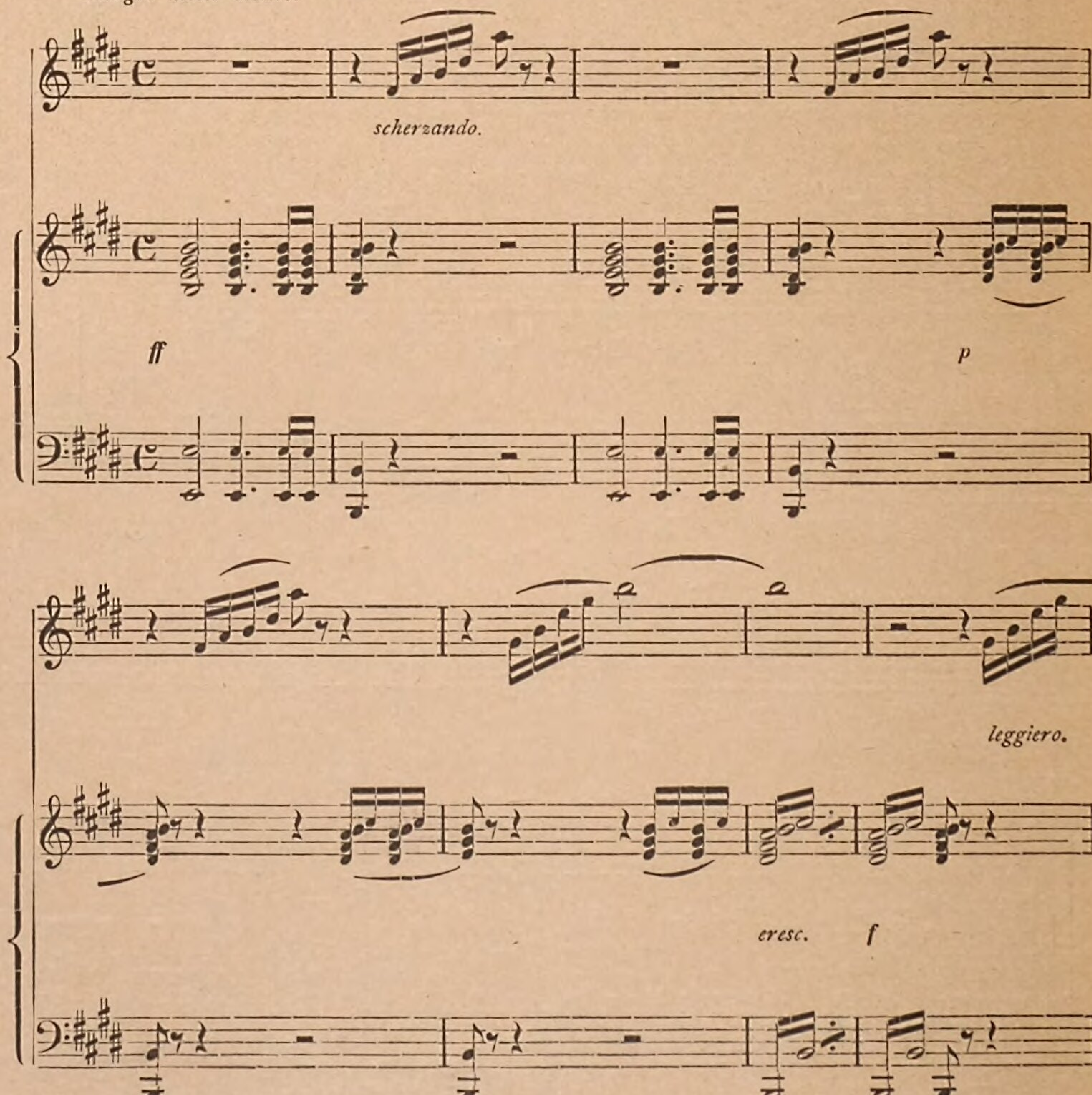
Mittelsatz.

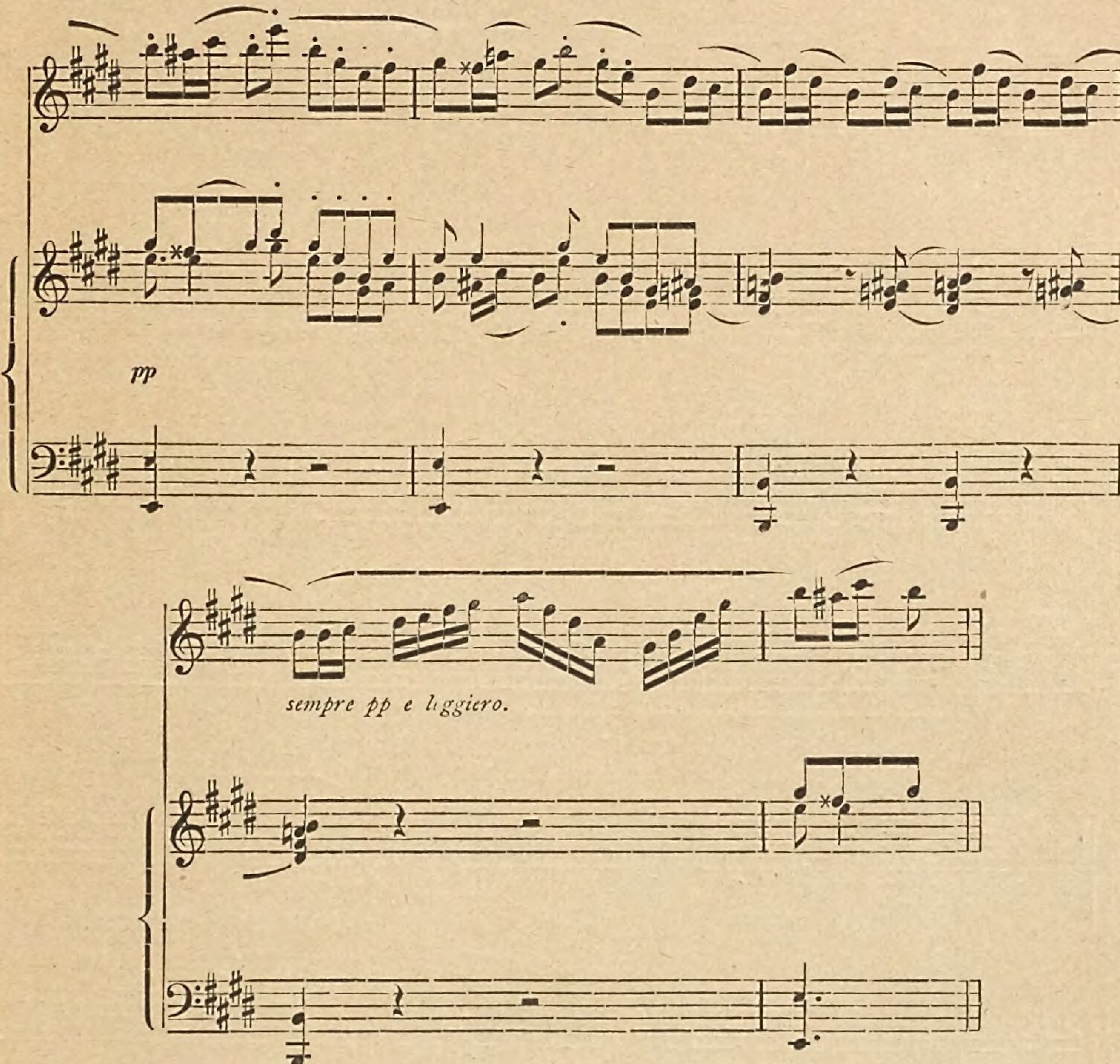




485. Finale.

Allegro molto vivace.





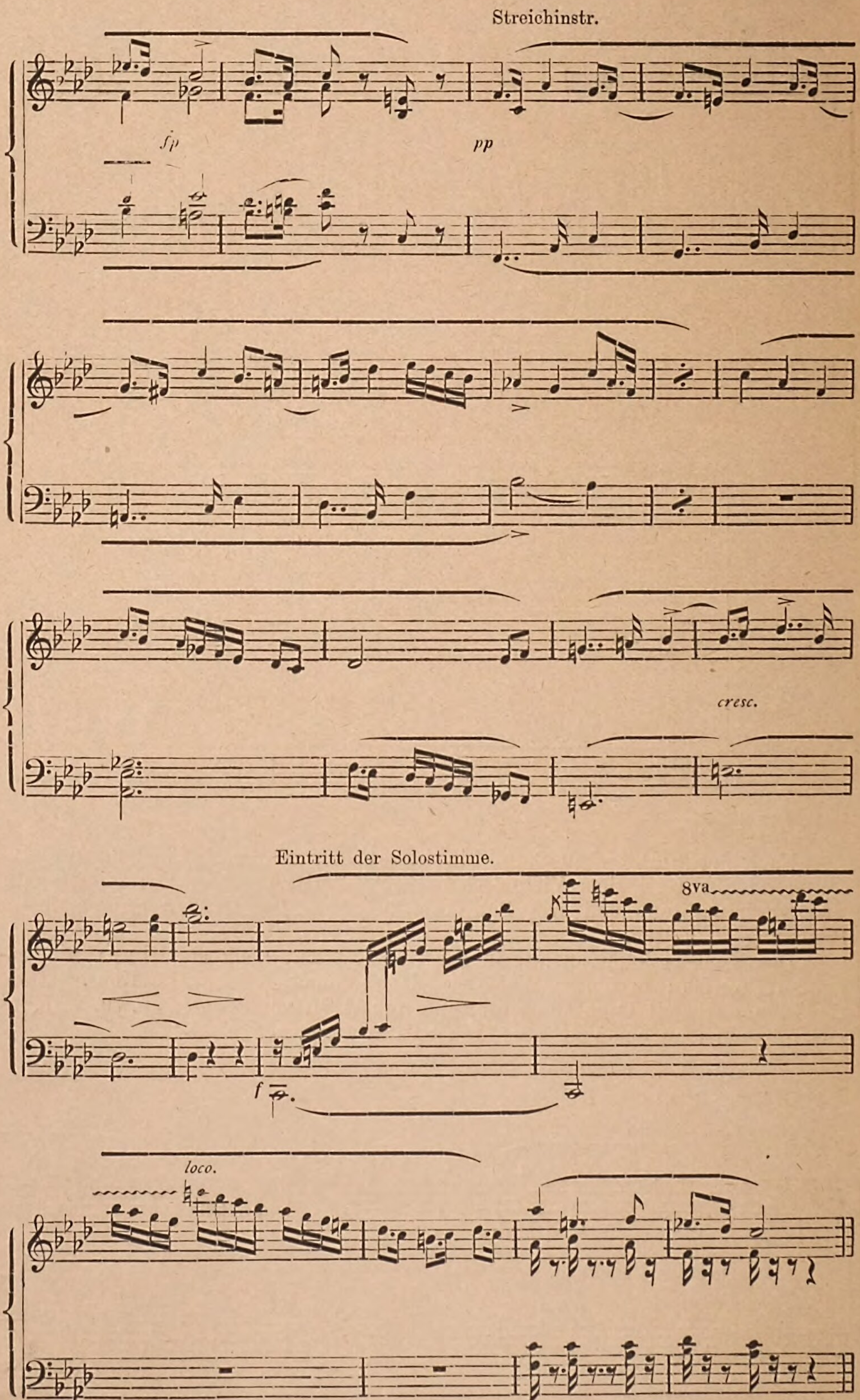
Nach der praktischen Seite hin betrachtet, besitzt die Instrumentaleinleitung den Vorteil, dem Virtuosen genügend Zeit zu geben, sich zu sammeln und vorzubereiten, und das Publikum bis zum Beginn der Solopartie in Spannung zu halten.

Das Konzert kann anstatt in der Sonatenform, auch als Phantasie behandelt werden; in dieser Weise ist das berühmte effektvolle Konzertstück für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von C. M. von Weber, op. 79, welches aus folgenden an einander gereihten Sätzen zusammengestellt ist.

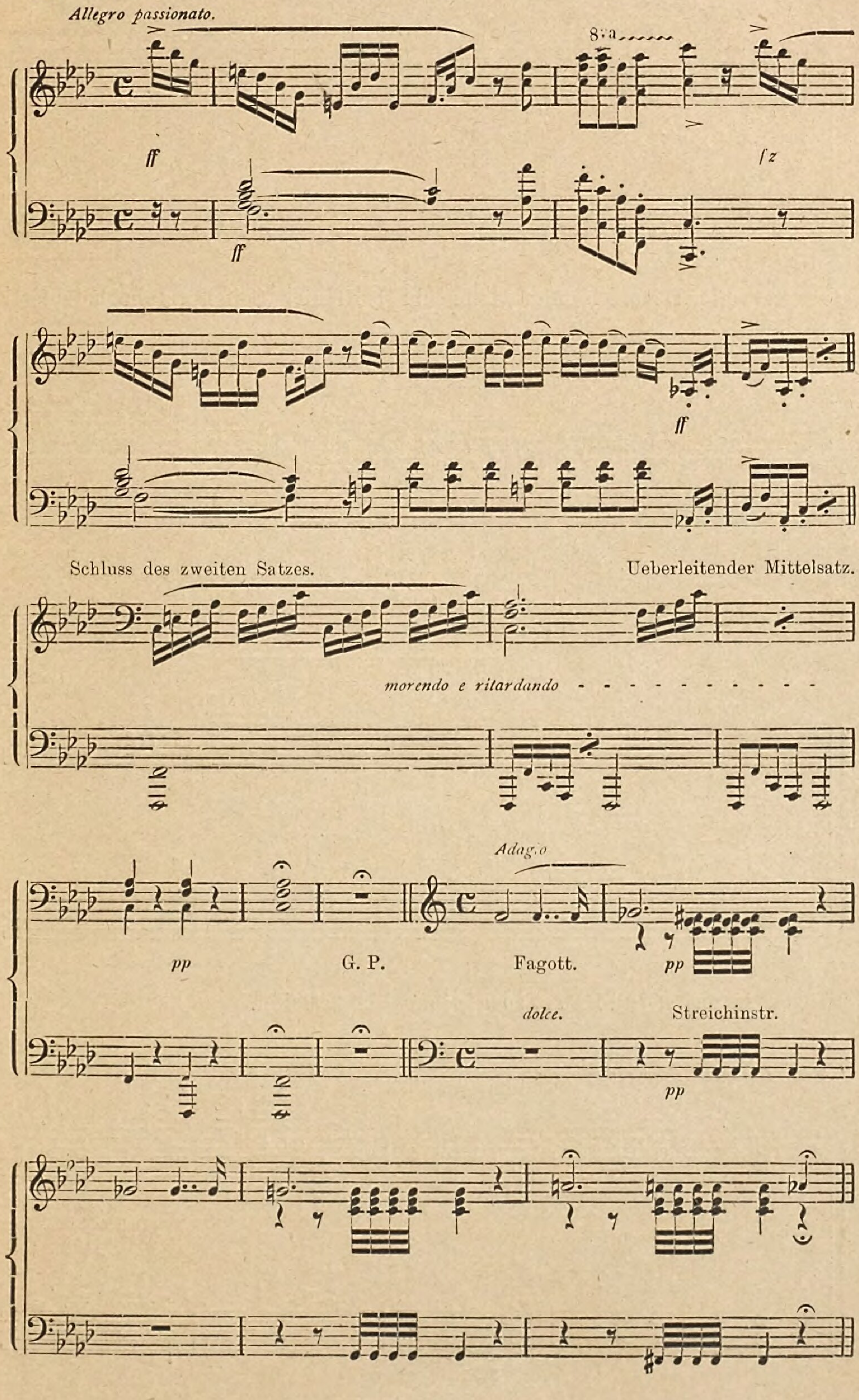
486. Erster Satz.

Larghetto affettuoso. C. M. von Weber.




Streichinstr.
fp
pp
cresc.
Eintritt der Solostimme.
8va
f
loco.

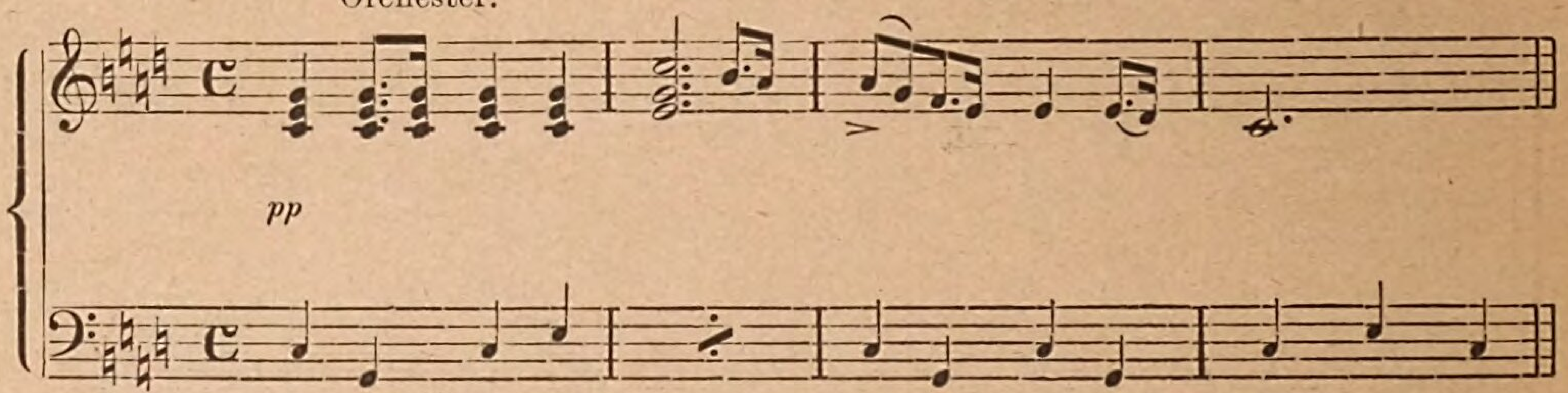
487. Zweiter Satz.



488. Dritter Satz.

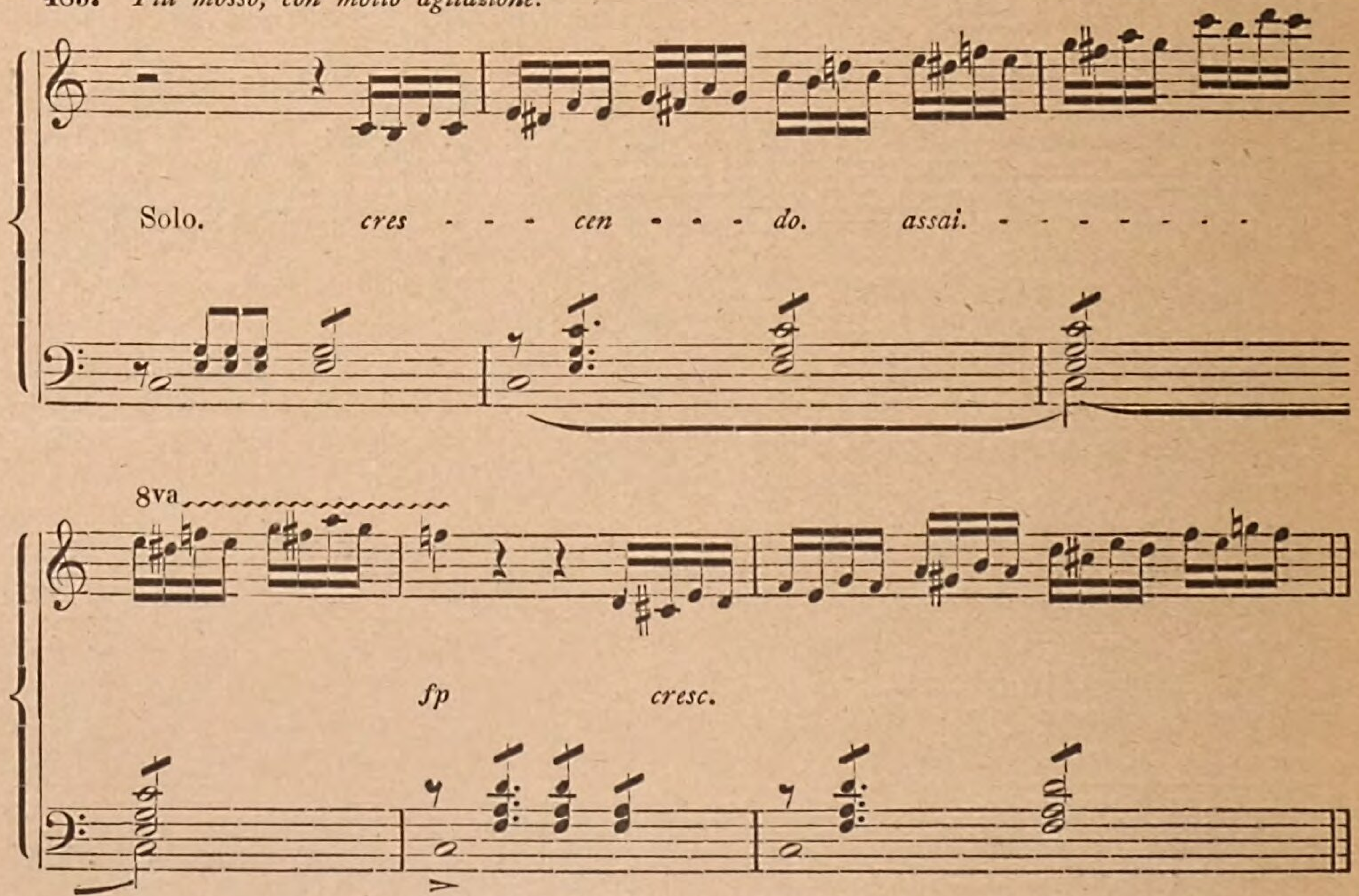
Tempo di Marcia.

Orchester.



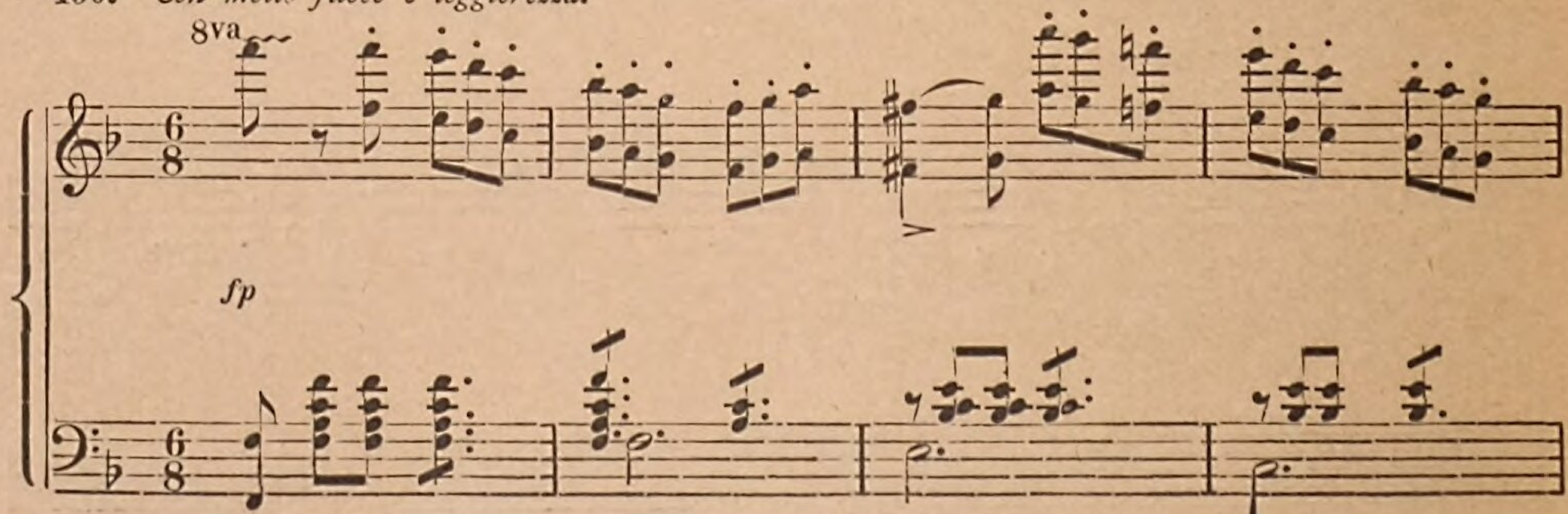
Auf diesen Marsch folgt dann ein brillanter Seitensatz in belebterer Bewegung:

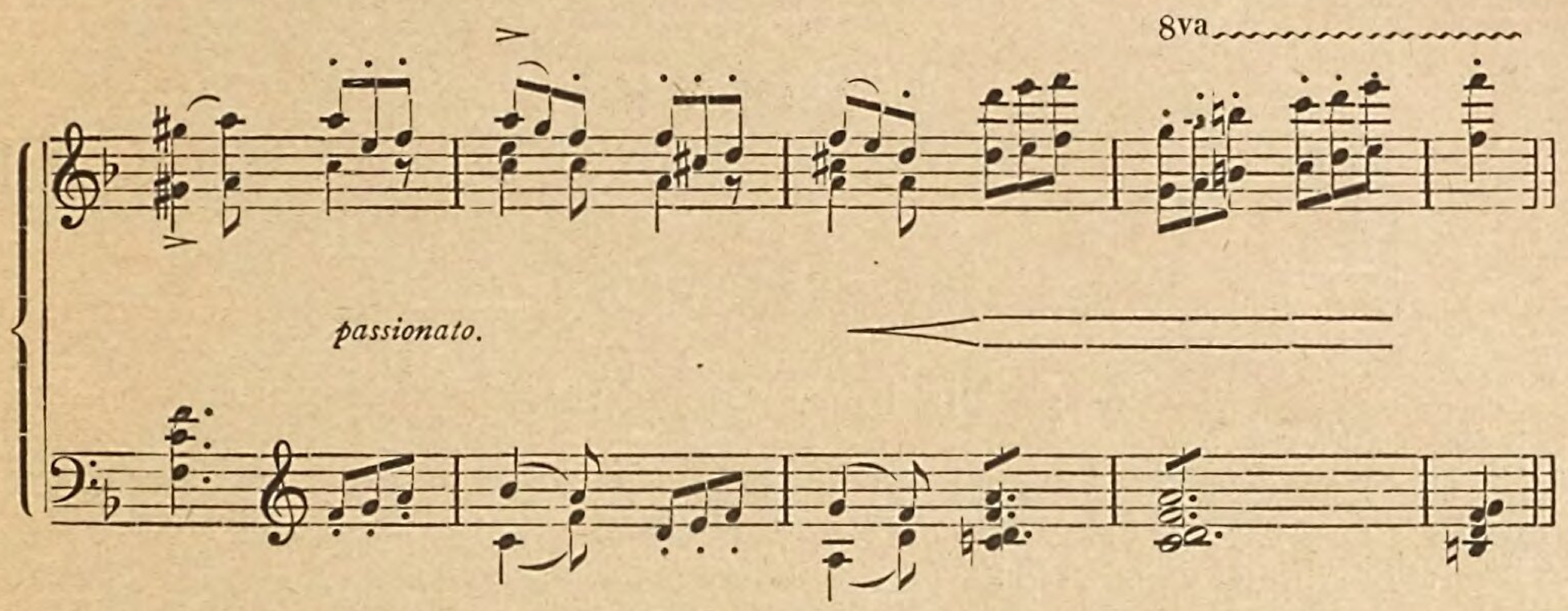
489. *Più mosso, con molto agitazione.*



welcher in das Rondo Presto giojoso hinüberleitet.

490. *Con molto fuoco e leggierezzà.*





Es giebt Konzerte für 2, 3, 4 und noch mehr Instrumente. Mozart schrieb ein Tripel-Konzert für 3 Klaviere; Beethoven ein Tripel-Konzert für Violine, Cello und Klavier; Spohr ein Doppel-Konzert für 2 Violinen; Mozart ein Doppel-Konzert für 2 Klaviere, dessgleichen eins für Violine und Bratsche; Brahms ein Doppel-Konzert für Violine und Cello; Lindpaintner schrieb ein Quintuple-Konzert für Flöte, Klarinette, Hoboe, Horn und Fagott, u. s. w.

Ein Konzert zu schreiben ist keine leichte Sache, weil der Komponist sein Hauptaugenmerk auf das Soloinstrument richten muss, welches eine besondere Bevorzugung beansprucht und eine eingehende Kenntnis der Technik des oder der Instrumente, für die man schreibt, voraussetzt.

Ferner muss die Begleitung ebenfalls harmonisch und melodisch gehalten werden, dass sie die solistische Leistung hebt und unterstützt; auch die Tuttisätze müssen so interessant und charaktervoll als nur möglich gehalten werden.

Muster dieser Gattung sind natürlich sämtliche Konzerte von Mozart, Beethoven, Mendelsohn, Spohr, Schumann, Max Bruch u. a.

Das Konzertino ist von kleinerem Umfange, im übrigen wird es aber wie das grosse Konzert behandelt, manchmal sind die drei Sätze in einem einzigen Satz zusammengedrängt; auch fällt darin der I. Satz öfters weg. Auch als Phantasie tritt das Konzertino auf.

38. Aufgabe.

Der Schüler, welcher Beruf für diese Kompositionsgattung fühlt, schreibe zuerst Konzertstücke für ein einzelnes Instrument ohne Begleitung, in Variation-, Rondo- oder Phantasieform. Dann kultiviere er das Duo concertant ohne Begleitung, z. B. für Klavier und Violine, oder für Violine und Violoncell, für 2 Violinen, für 2 Blasinstrumente u. a. m. meist in Rondo- oder Sonatenform zu halten.

Hat er darin Gewandtheit erlangt, so kann er ebenfalls das eigentliche Konzert mit Begleitung des Orchesters in Angriff nehmen, wobei eine langfortgesetzte Beobachtung der Orchestereffekte und tief eindringendes Partiturstudium der Werke unserer Tonheroen von dem grössten Nutzen sein wird.

Dreiundvierzigstes Kapitel.

Die Ouvertüre.

a) Die Konzert-Ouvertüre.

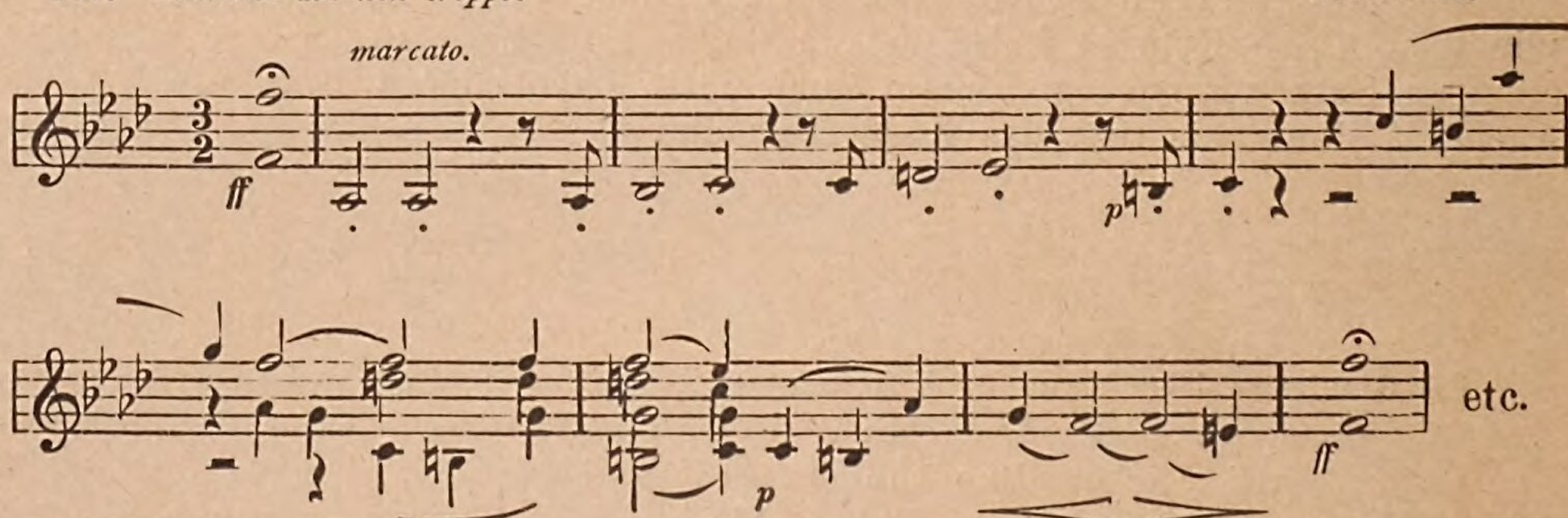
Die Konzert-Ouvertüre ist ein in Form eines ersten Sonatensatzes abgefasstes Tonstück. Meist geht dem Allegrosatze eine kurze langsame Einleitung voran; häufig ist dem Allegrosatze ausser dem breit ausgeführten Codateile noch eine Stretta beigefügt, wodurch die Wirkung noch gesteigert wird.

Einer solchen Ouvertüre kann eine poetische Idee oder dramatische Dichtung zugrunde liegen, wie z. B. in den Ouvertüren Beethovens zu „Egmont“, „Coriolan„; in Mendelssohns „Sommernachtstraum“, „Hebriden“ (Fingalshöhle), „Meeresstille und glückliche Fahrt“. „Die schöne Melusine“, „Ruy-Blas“; in Richard Wagners Faust-Ouvertüre; Niels W. Gades „Ossian-Ouvertüre“, u. a. m.; von dorther muss ihr musikalischer Charakter und Inhalt bestimmt werden. In dieser Weise aufgefasst, geht sie auf das besondere Wesen der dramatischen und anderweitigen Vorgänge ein und schafft nach einem Programm, das die wichtigsten Momente des dichterischen Stoffes (bei Dramen den Konflikt und dessen Lösung) zusammenfasst.

Beethovens Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ kann als Musterwerk einer derartigen dramatischen Tondichtung gelten.

Schon die Einleitung „Sostenuto ma non troppo“ ist ernst und stimmungsvoll gehalten. Es klingt in diesen Tönen wie dröhnende Schritte des einsamen Gefangenen, welcher in seiner Zelle auf- und abgeht und mit Wehmut an seine, unter Albas Tyrannenjoch gebeugten Niederländer denkt.

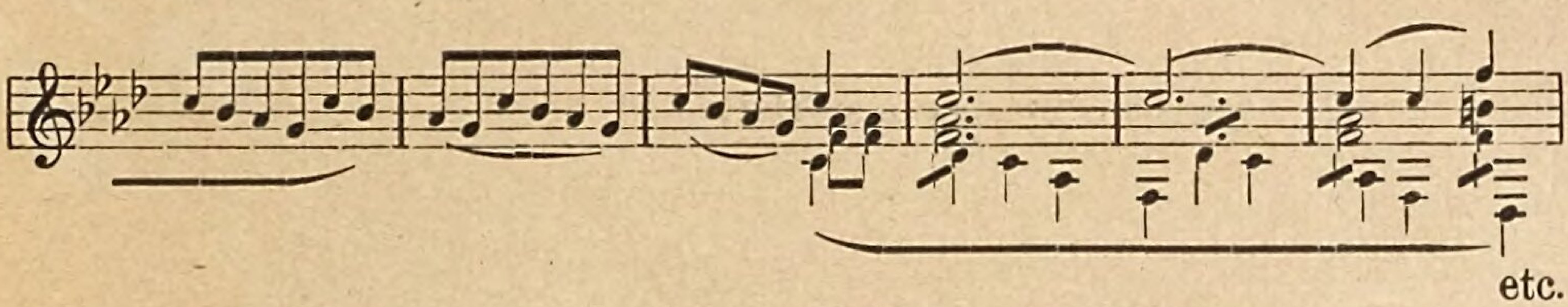
491. *Sostenuto ma non troppo.* Beethoven.



Die letzten Takte leiten dann in das nachfolgende Allegro über, in welchem das drohende Aufwallen der empörten Gemüter, die scharf gestellten Gegensätze des Kampfes zwischen finsterer Gewaltherrschaft und dem Drang nach Befreiung von derselben, vortrefflich in Tönen gemalt ist.

492. *Allegro.*





Von höchst drastischer Wirkung ist dann folgende Stelle:

493.



Der letzte Satz Allegro con brio verkündet in jubelnder Weise die Feier des Sieges und des Triumphes:

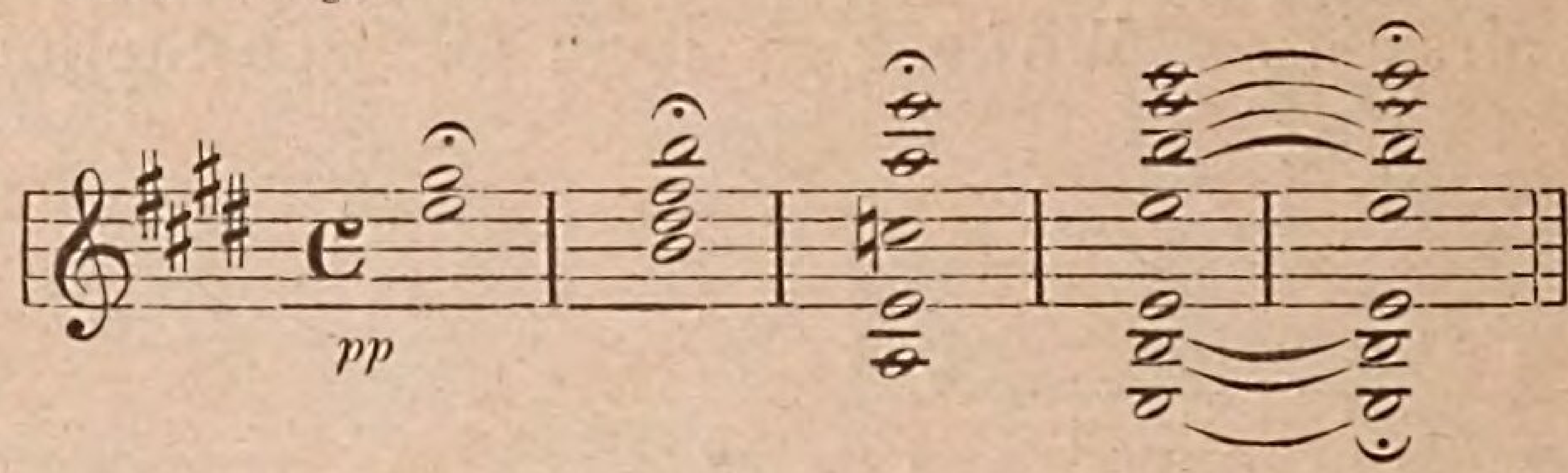
494. *Allegro con brio.*



In der schönen phantasievollen Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ führt uns Mendelssohn in das aus Duft und Mondschein gewobene Reich Oberons und der Titania, in welchem Elfen und Kobolde ihren Reigen sowie ihr neckisches Spiel mit den Sterblichen beginnen.

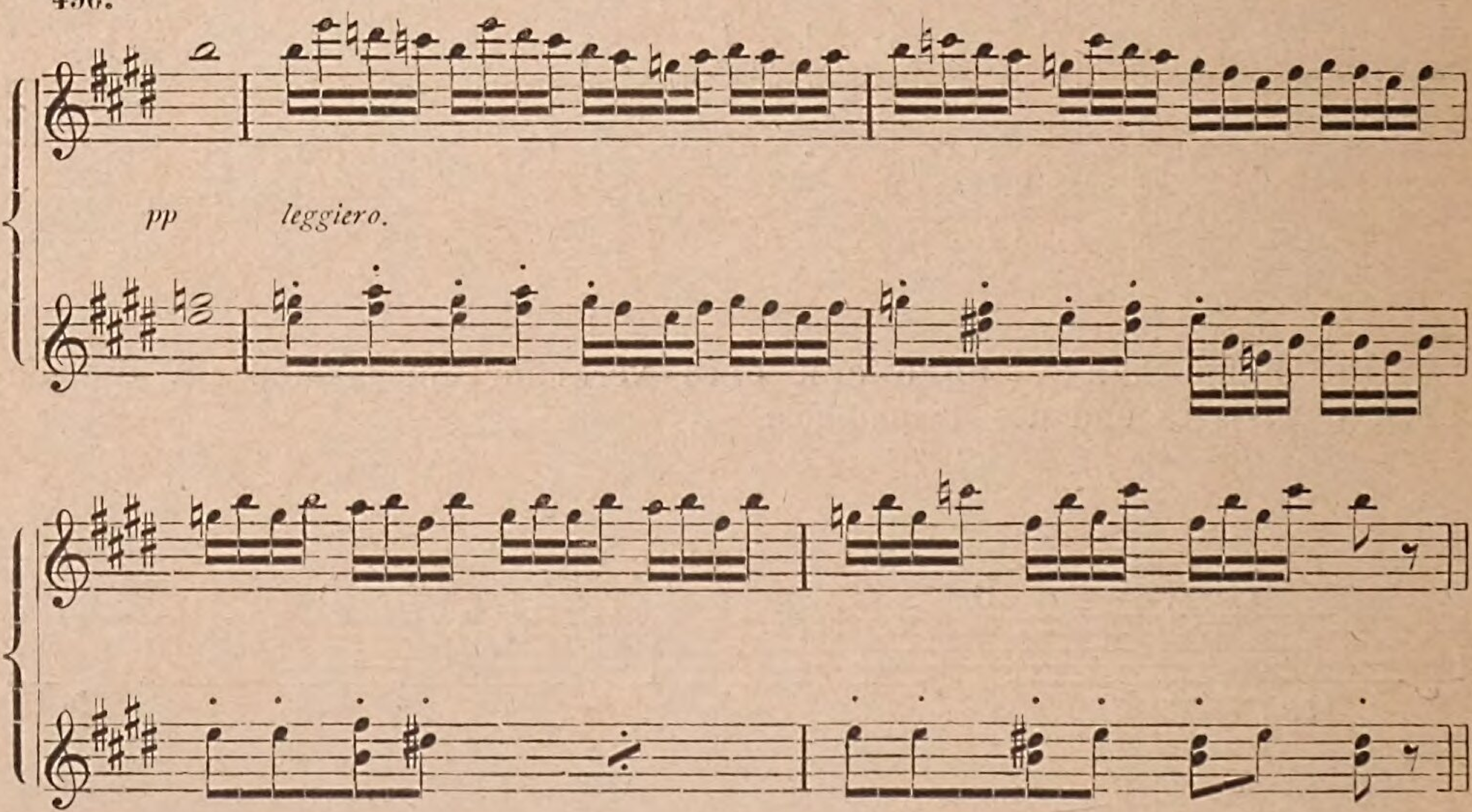
In luftigen, leichten und wohlklingenden Akkorden beginnt die Ouvertüre:

495. *Allegro vivace.* Mendelssohn.



darauf beginnt sogleich der lustig schwirrende Tanz der Elfen:

496.



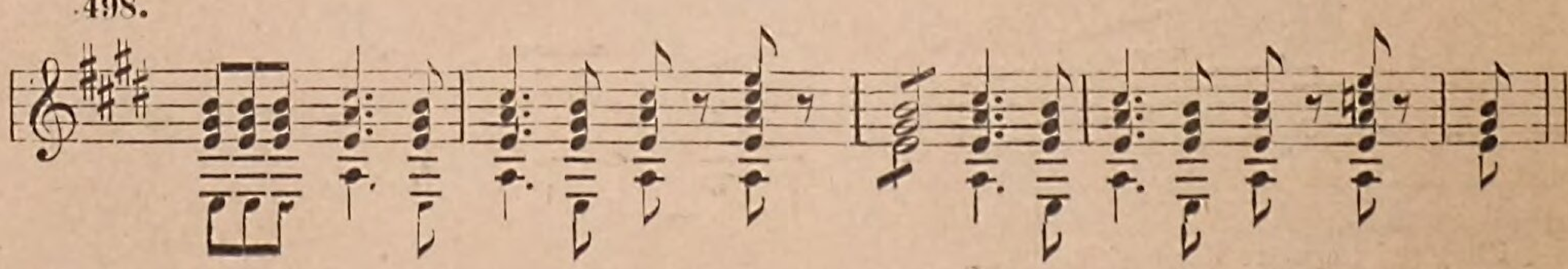
Jedes einzelne Motiv dient als Kommentar des Shakespeareschen Gedichts; so das brillant klingende Motiv:

497.



auf welches dann die lustige Hörner-Fanfare der Jäger folgt:

498.



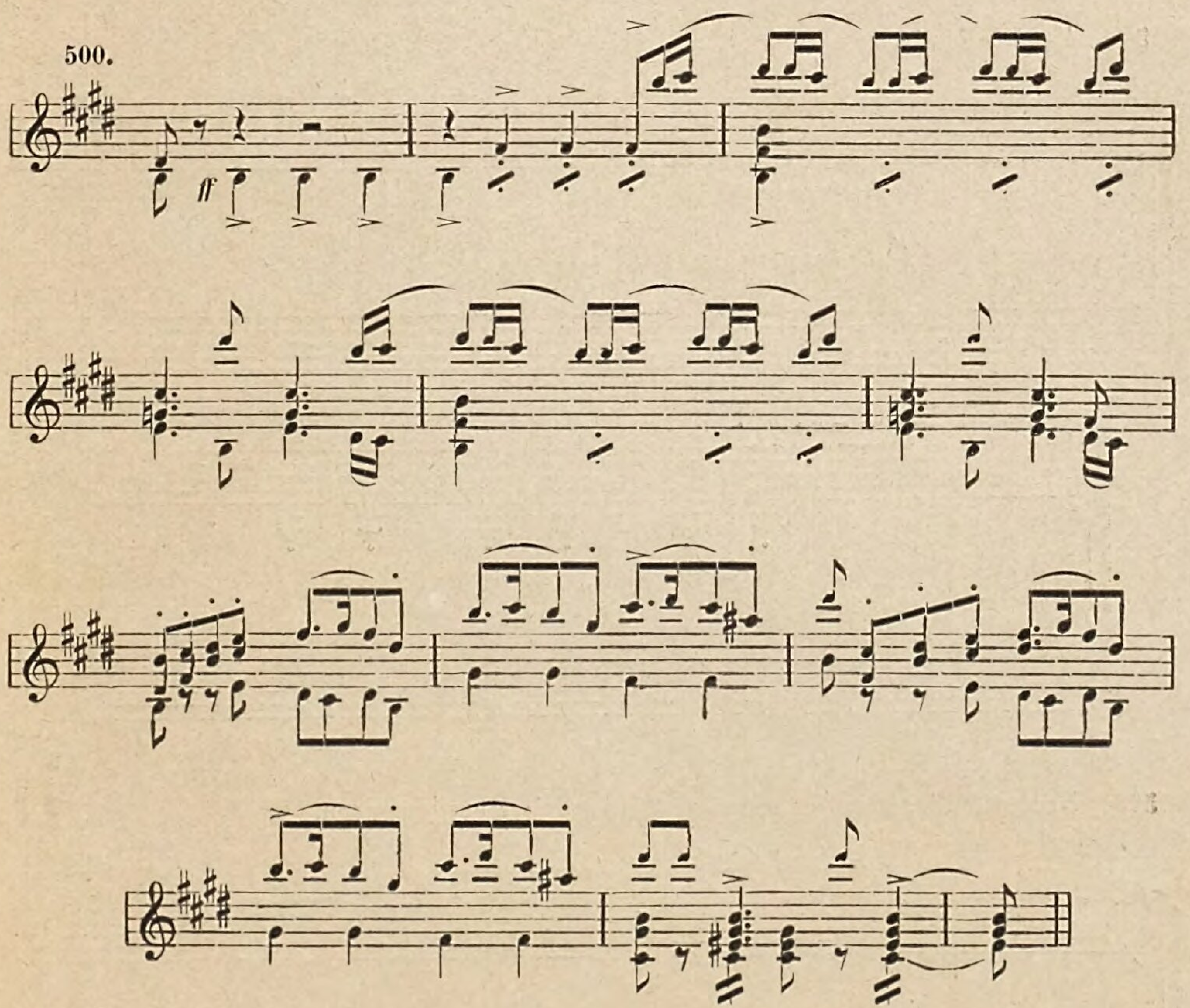
Wie innig warm empfunden ist dann folgende schöne Melodie:

499.



und die in Verbindung mit jener anderen, welche mit dem köstlichsten Humor gewürzt ist:

500.

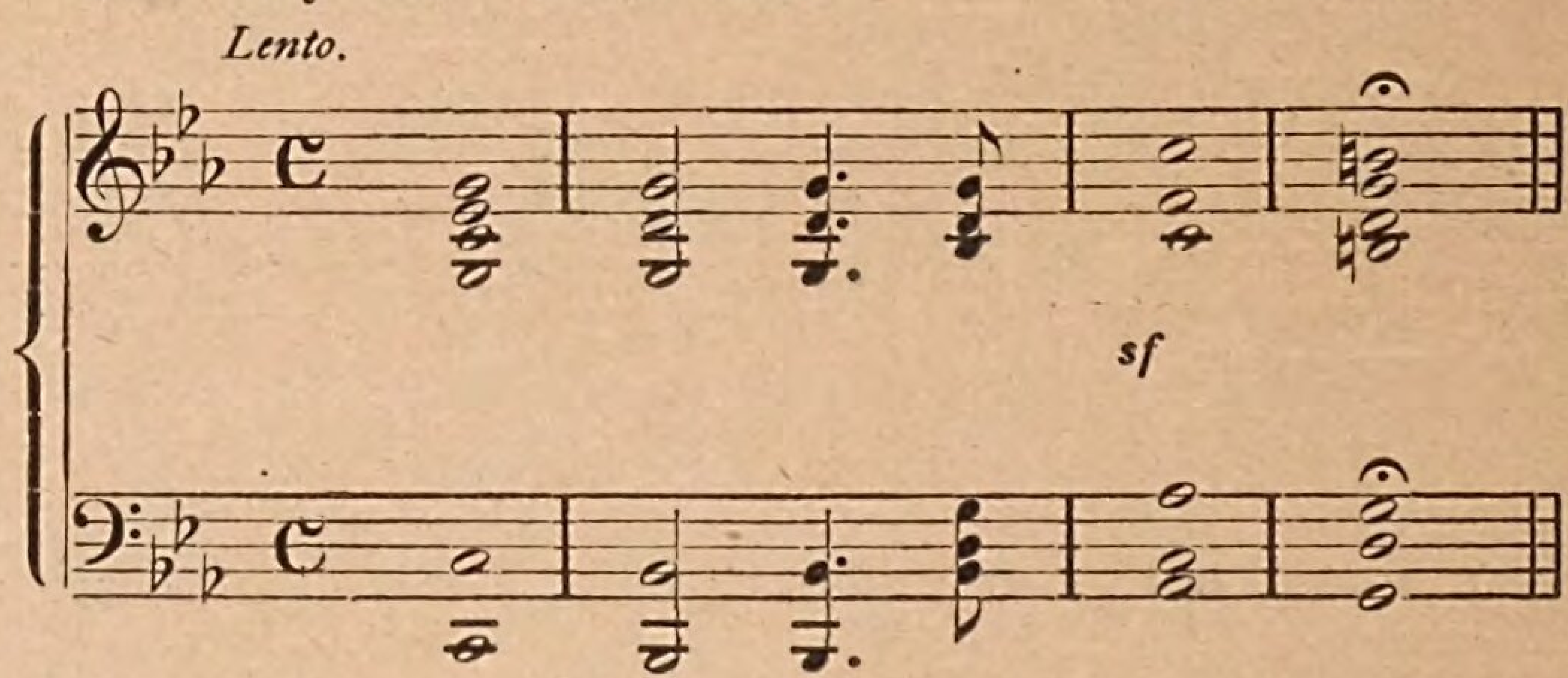


Mit diesen, in der Phantasie des Komponisten erzeugten Motiven, nahm der Meister in der ihm eigenen Gewandtheit die thematische Bearbeitung vor, und gestaltete das mannigfach belebte Bild des „Sommernachtstraum" zu einer prächtigen reiz- und anmutsvollen Tondichtung originellster Art.

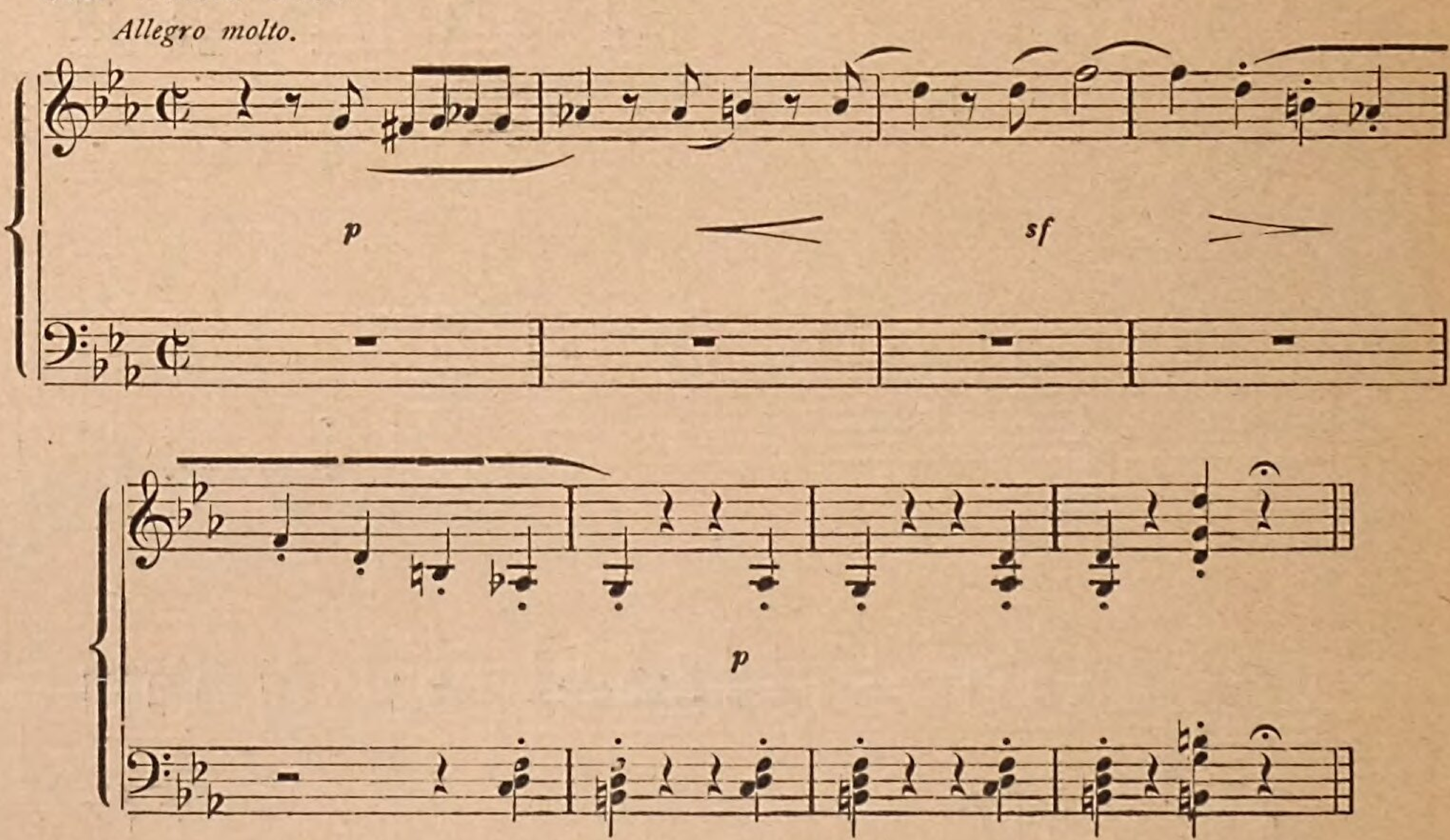
In ähnlicher Weise schuf Mendelssohn die Ouvertüre „zum Märchen von der schönen Melusine“, die „Hebriden“ und „Meeresstille und glückliche Fahrt“.

Aber bedeutender, unserer Ansicht nach, sind die wundervollen Motive der Ouvertüre zu „Ruy Blas“, denn hier hat Mendelssohn, wie in der Sommernachtstraum-Ouvertüre, den richtigen Ton getroffen, denjenigen Ton nämlich, welcher — worauf wir den Schüler sehr oft hinwiesen — dem Tonstück die Gunst des Publikums für alle Zeiten sichert.

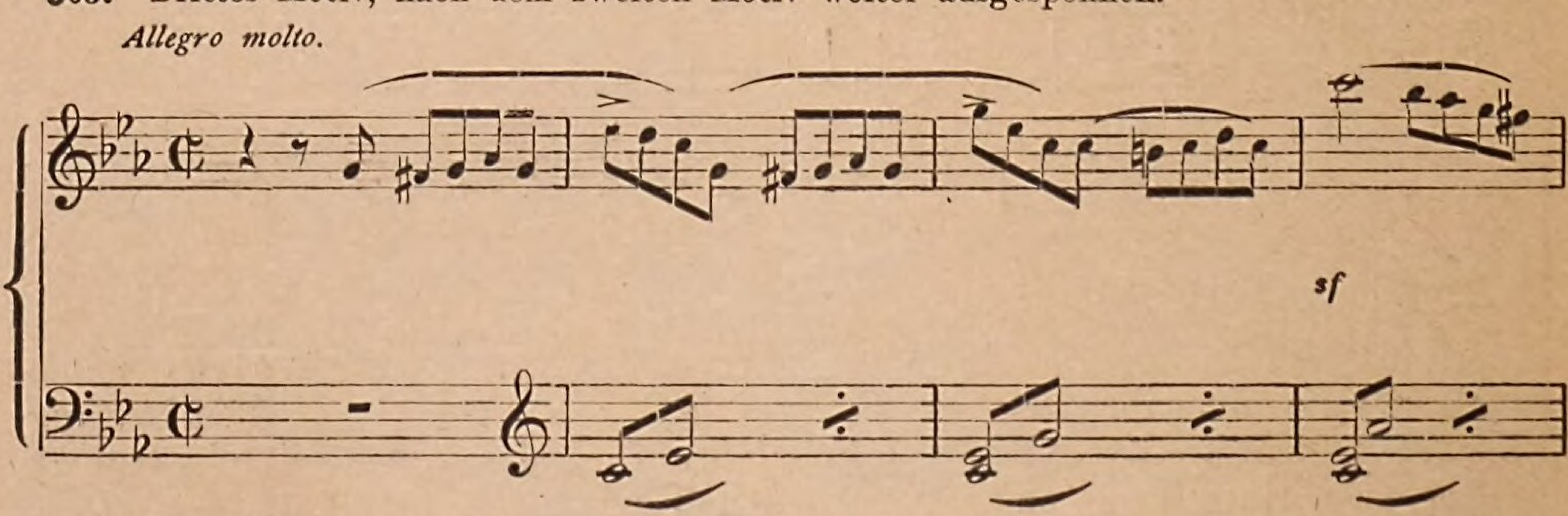
501. Ruy Blas. Erstes Motiv. **Mendelssohn.**



502. Zweites Motiv.

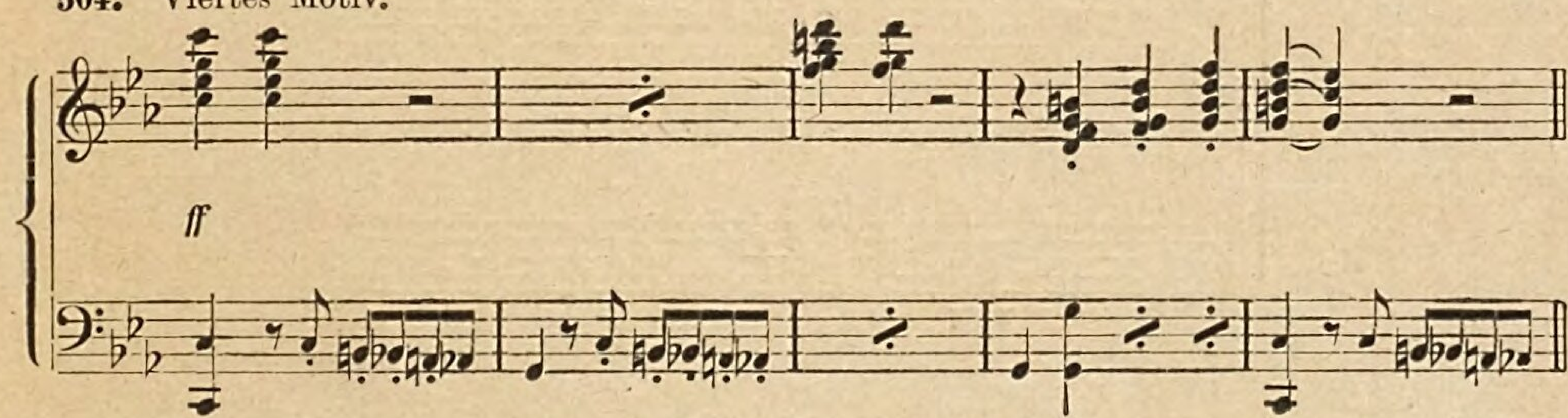


503. Drittes Motiv, nach dem zweiten Motiv weiter ausgesponnen.

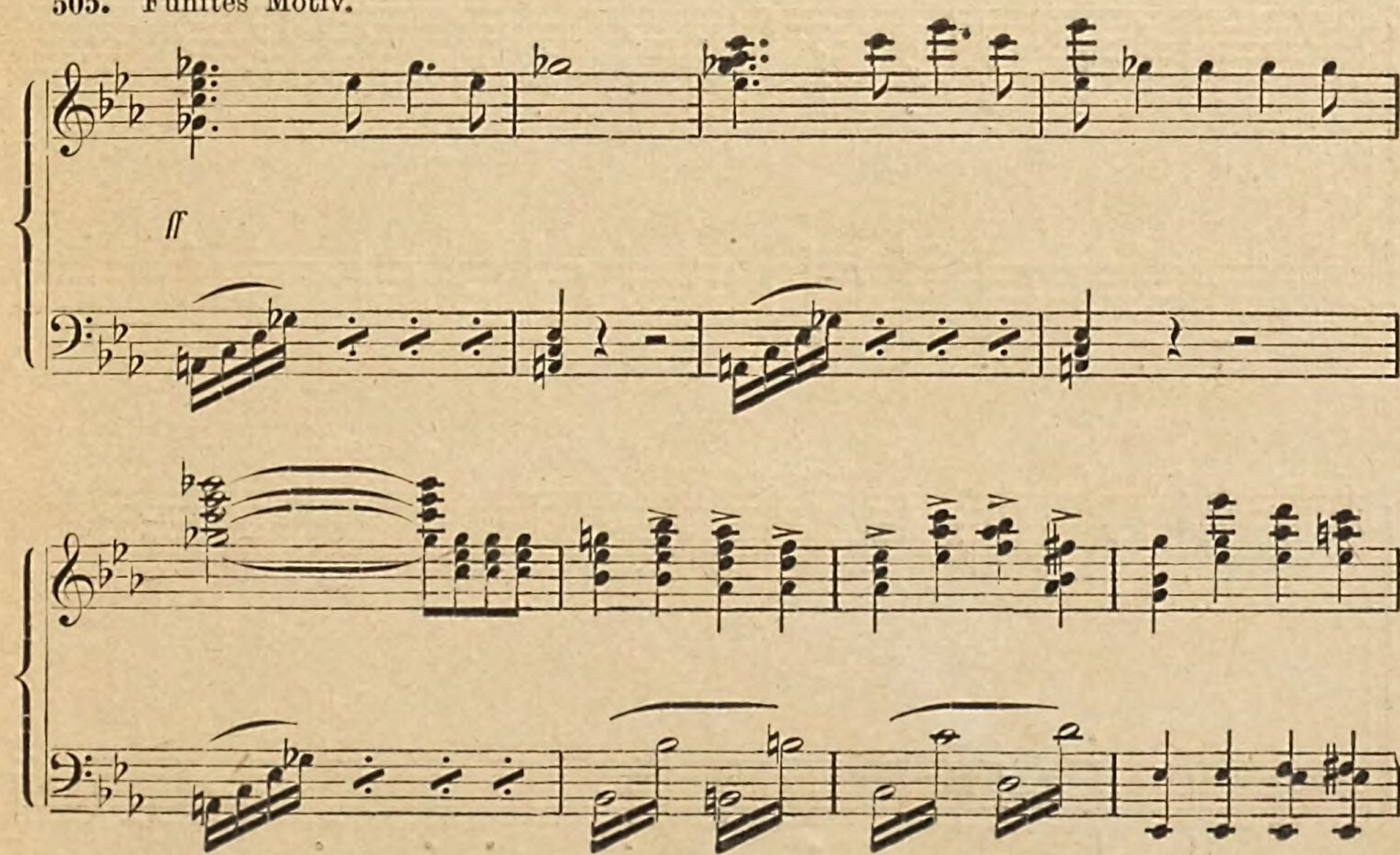


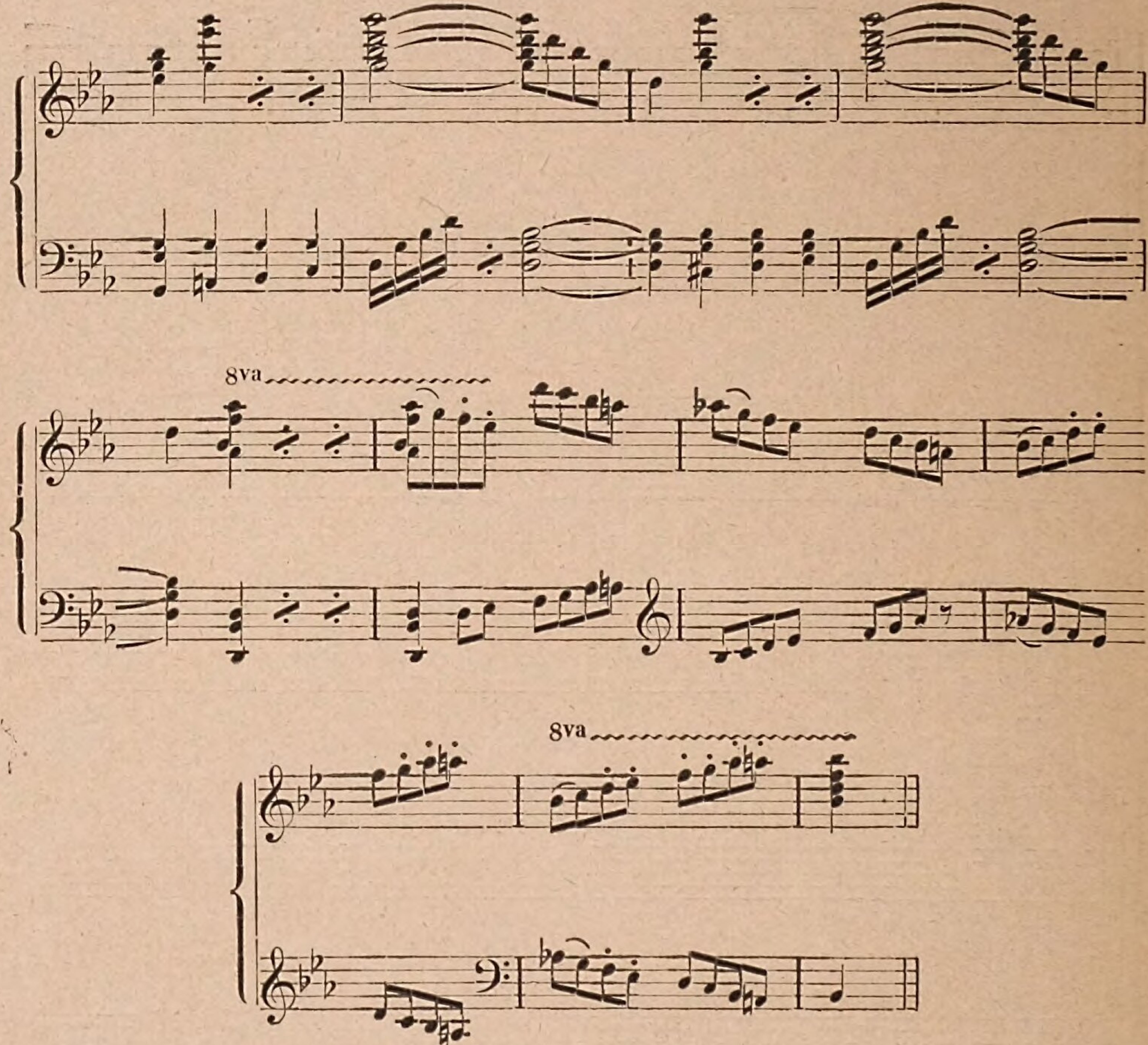


504. Viertes Motiv.

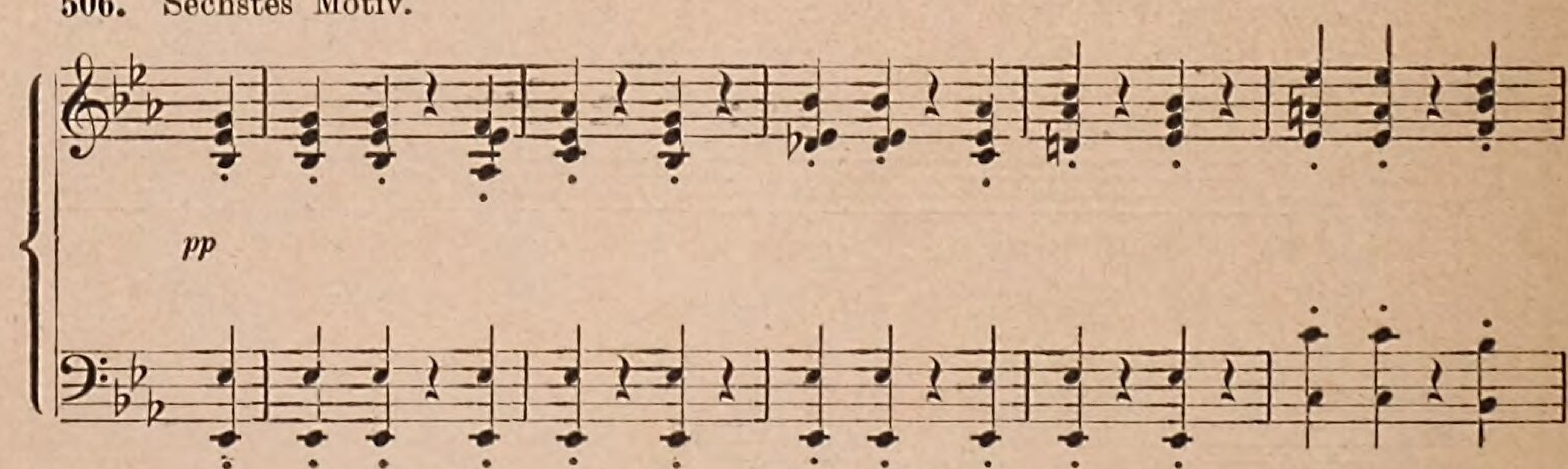


505. Fünftes Motiv.

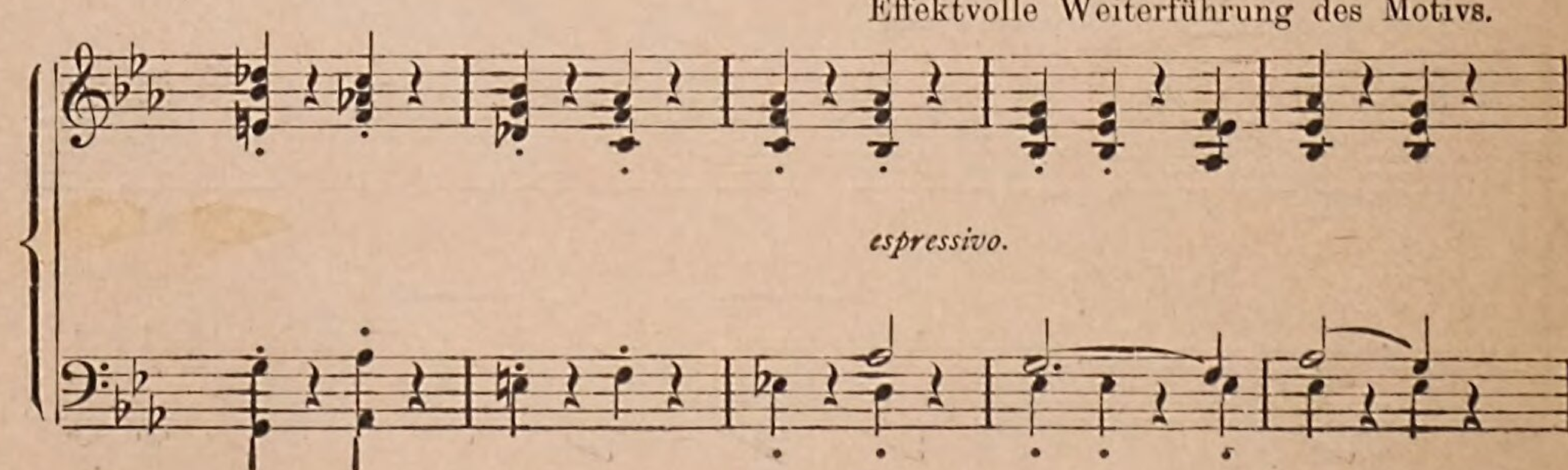


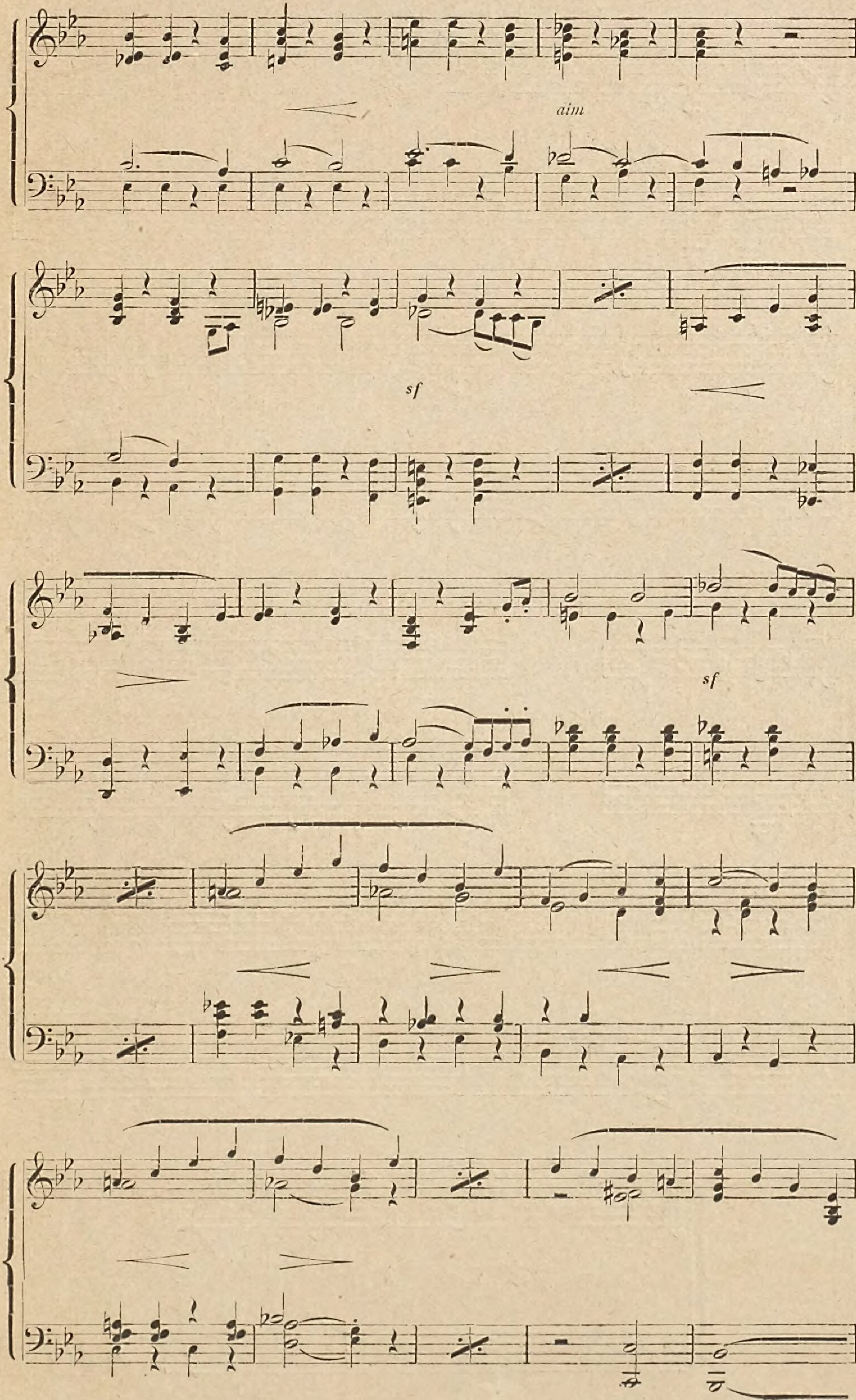


506. Sechstes Motiv.

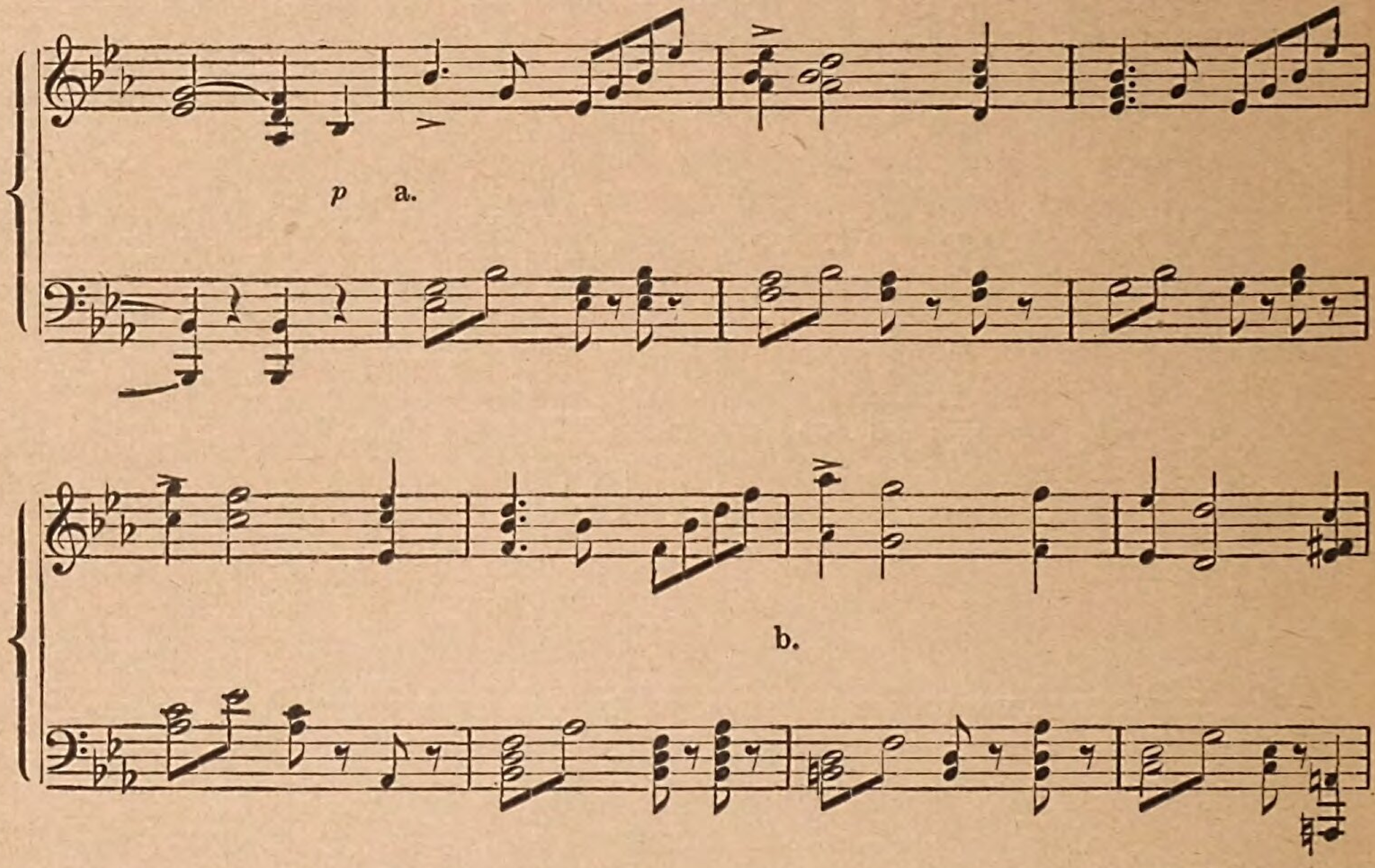


Effektvolle Weiterführung des Motivs.

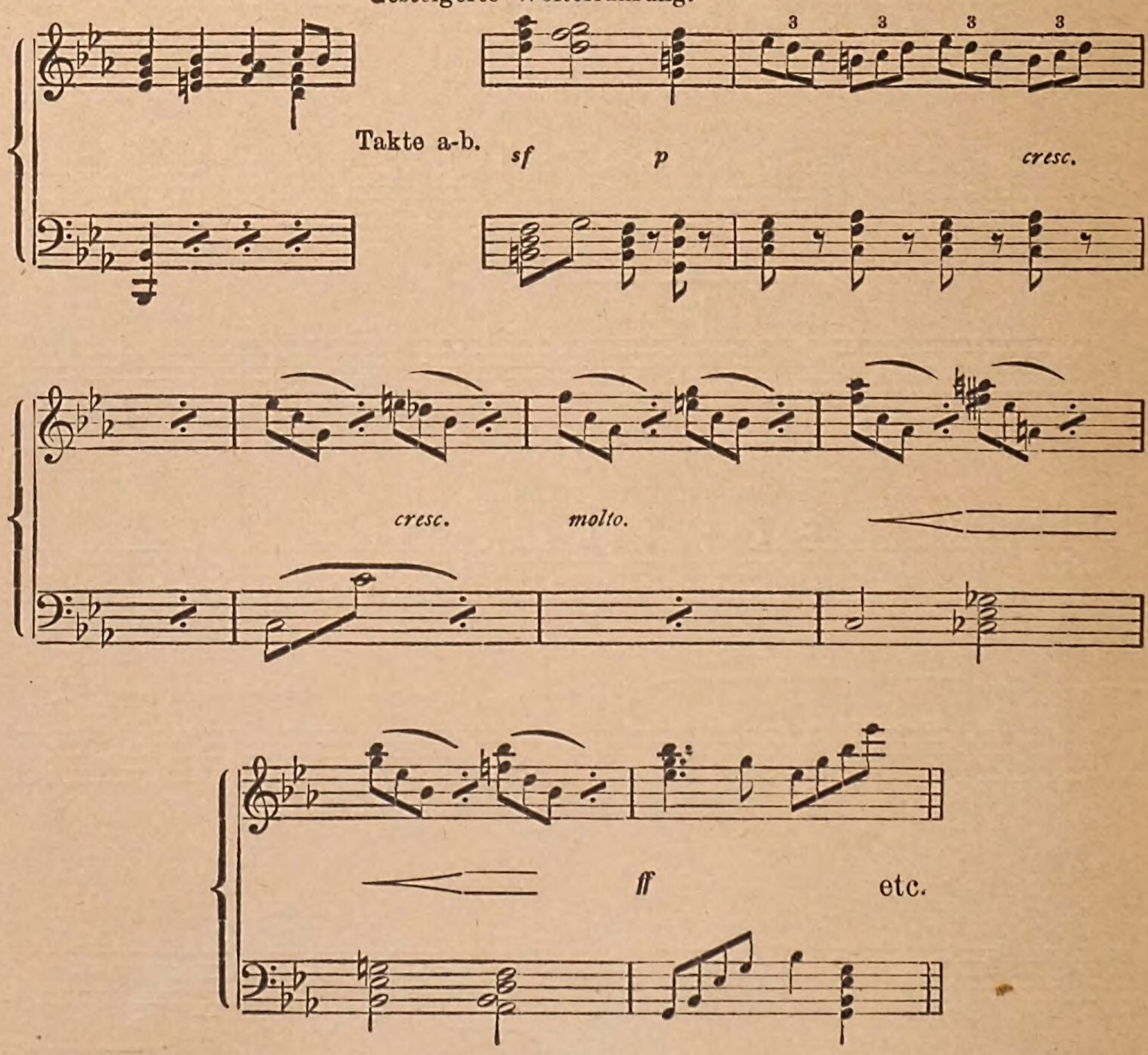



aim
sf
sf

507. Siebentes Motiv.



Gesteigerte Weiterführung.



b) Die Fest-Ouvertüre.

Eine derartige Komposition, welche gewöhnlich zur Verherrlichung einer nationalen Feier bestimmt ist, muss natürlicherweise in den Motiven dieser Feier entsprechenden Ausdruck zu verleihen suchen.

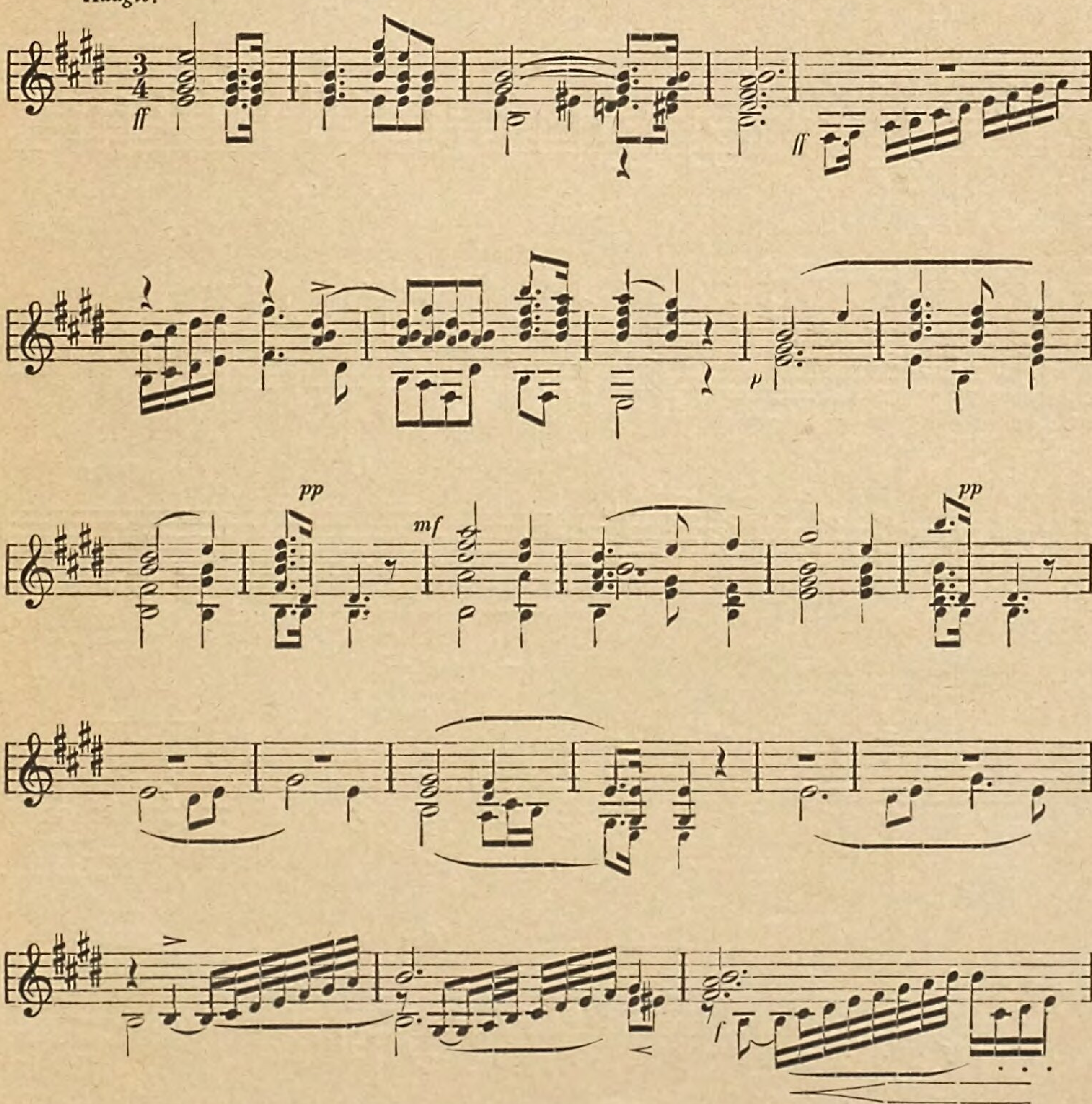
Dass hierbei auch nationale Volkslieder verwendet werden können, ist selbstverständlich.

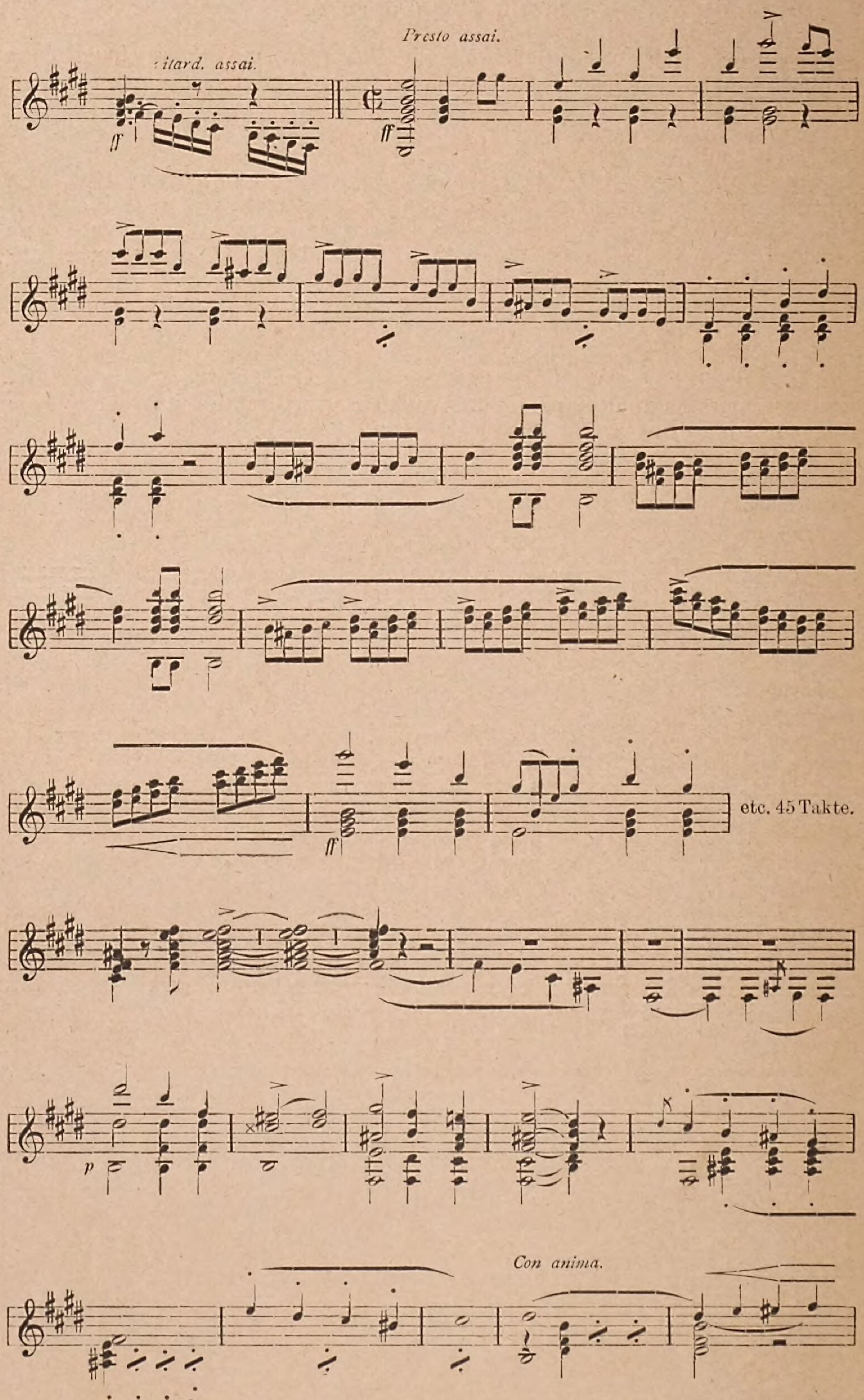
Die Form der Fest-Ouvertüre ist gewöhnlich die des Sonatensatzes. Sie gleicht in der Ausführung im allgemeinen der Konzert-Ouvertüre, nur mit dem Unterschiede, dass der Charakter des Tonsatzes glänzend rauschende und freudig erregte Motive beansprucht, und demnach alles düster, traurig, unheimlich oder tragisch klingende darin ausgeschlossen bleibt.

Als Muster dieser Gattung ist Webers „Jubel-Ouvertüre" zu bezeichnen. Diese beginnt mit einem prachtvollen Adagio, in welchem die sanft gehaltenen Stellen einen schönen Gegensatz zu dem Fortissimo des Eingangs bilden. Dieser langsame Satz leitet dann in das feurige Presto assai über, welches dann unaufhaltsam fortstürmt und in dem Gemüte des Zuhörers eine freudige Stimmung erweckt.

508. Jubel-Ouvertüre. Weber.

Adagio.




ritard. assai.
Presto assai.
etc. 45 Takte.
Con anima.



Von hierab beginnt der Durchführungssatz, den der Meister recht interessant zu machen verstand. Den Schlusssatz bildet die nationale Volkshymne „Heil Dir im Siegerkranz", mit welchem die Fest-Ouvertüre in höchst würdiger und brillanter Weise in der Haupttonart endet.

c) Die Opern-Ouvertüre.

Sie dient als Eröffnungsstück der Oper, welches den Zweck hat, den Zuhörer auf den Inhalt der Oper vorzubereiten und kann in einem einzigen Satze bestehen, in ein und demselben Tempo, wie z. B. die Ouvertüre zu „Figaro's Hochzeit" von Mozart, oder auch mit einer in langsamer Bewegung gehender Einleitung versehen werden, wie z. B. die Ouvertüre zu „Oberon" von Weber oder die „Tannhäuser-Ouvertüre" von R. Wagner.

Die Ouvertüre ist gewissermassen der Repräsentant des Charakters der Oper; ihre Wiedergabe geschieht vor dem Aufzuge des Vorhanges.

Wie die Konzert- und Fest-Ouvertüre, so entspricht auch die Struktur der Opern-Ouvertüre meistens dem ersten Satz einer Sonate.

Die Opern-Ouvertüre wird meist aus Hauptmotiven der Oper zusammengestellt. Den Anfang zu dieser Verfahrungsweise machte Mozart u. A. in der Ouvertüre zum „Don Juan". Ihm folgten Auber, Adam, Herold, Lortzing, Flotow u. a. m., deren Opern-Ouvertüren sich die Gunst des Publikums erworben und erhalten haben.

Die berühmte Ouvertüre zu „Tannhäuser" von R. Wagner ist nur aus Motiven der Oper zusammengestellt und besteht aus zwei Sätzen. Im ersten Satz ertönt der Pilgerchor:

509. *Andante maestoso. sostenuto.* R. Wagner.



Das darauffolgende Allegro ist der wilden Bachanale des ersten Aktes entnommen.

510. *Allegro.*



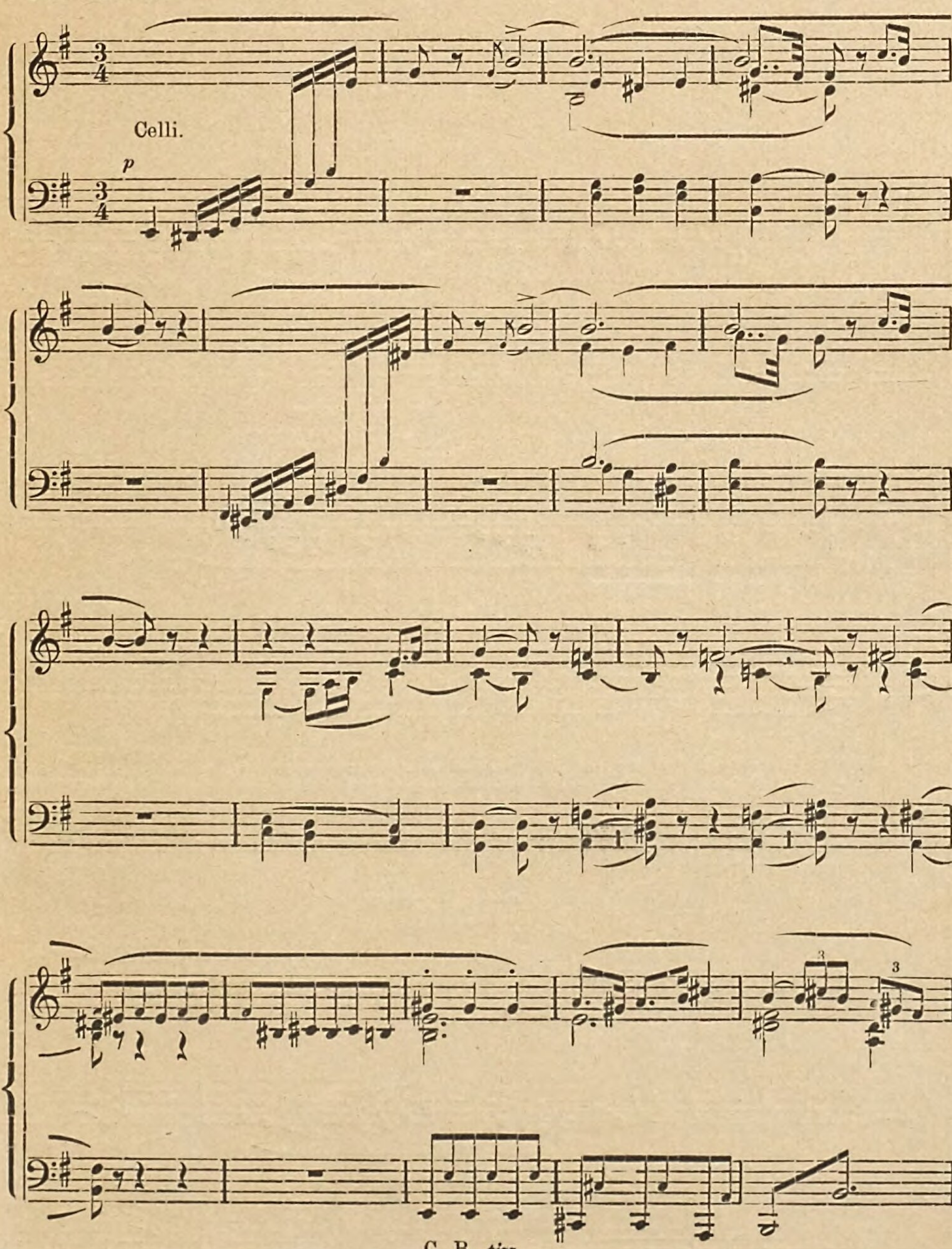
Meister Wagner hat selbst eine programmatische Erläuterung über diese Ouvertüre gegeben, in welcher er u. a. sagt:

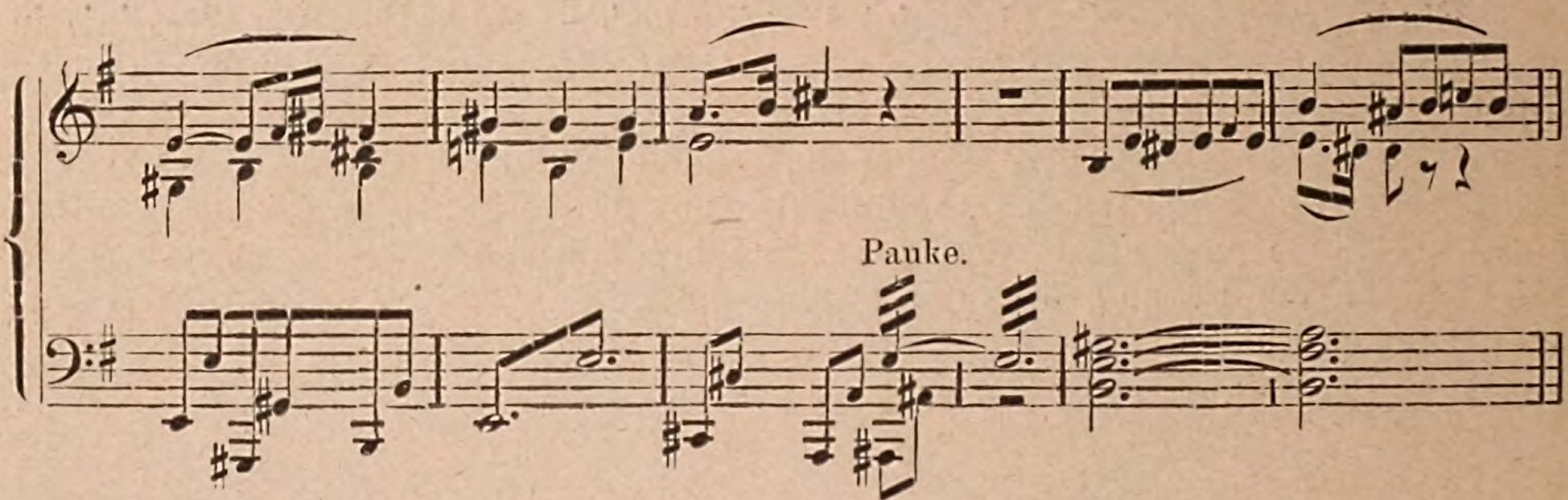
Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergusse an und entfernt sich endlich. — Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges. — Beim Einbruch der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des „Venusberges“, die in nächtlicher Stunde sich denen kund geben, in deren Brust ein kühnes sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er lässt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet.

Im verführerischen Dämmerscheine vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süssem Erbeben den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheisst. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. Nun thut sich das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf: ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten, in trunkenem Jubel brausen die Bachantinnen daher und reissen in ihrem wütenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heissen Liebesarme der Göttin selbst. Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne lässt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, so dass endlich die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt das gewonnene Heil verkündet.

Ein entgegengesetztes Beispiel bietet die Tell-Ouvertüre von Rossini, in welcher kein Motiv aus dei Oper verwendet ist, die trotzdem aber den ganzen Inhalt derselben offenbart. Wie reizend klingen die prachtvollen Schweizerszenen in dieser Ouvertüre. Schon das schöne stimmungsvolle Andante der Einleitung, in welchem fünf Violoncelle mit Begleitung der geheimnisvollen pizzicati der Kontrabässe, ein gesangreiches Motiv ausführen, unterbrochen von dem in der Ferne grollenden Donner der Pauke, welche das heranziehende Gewitter verkündet.

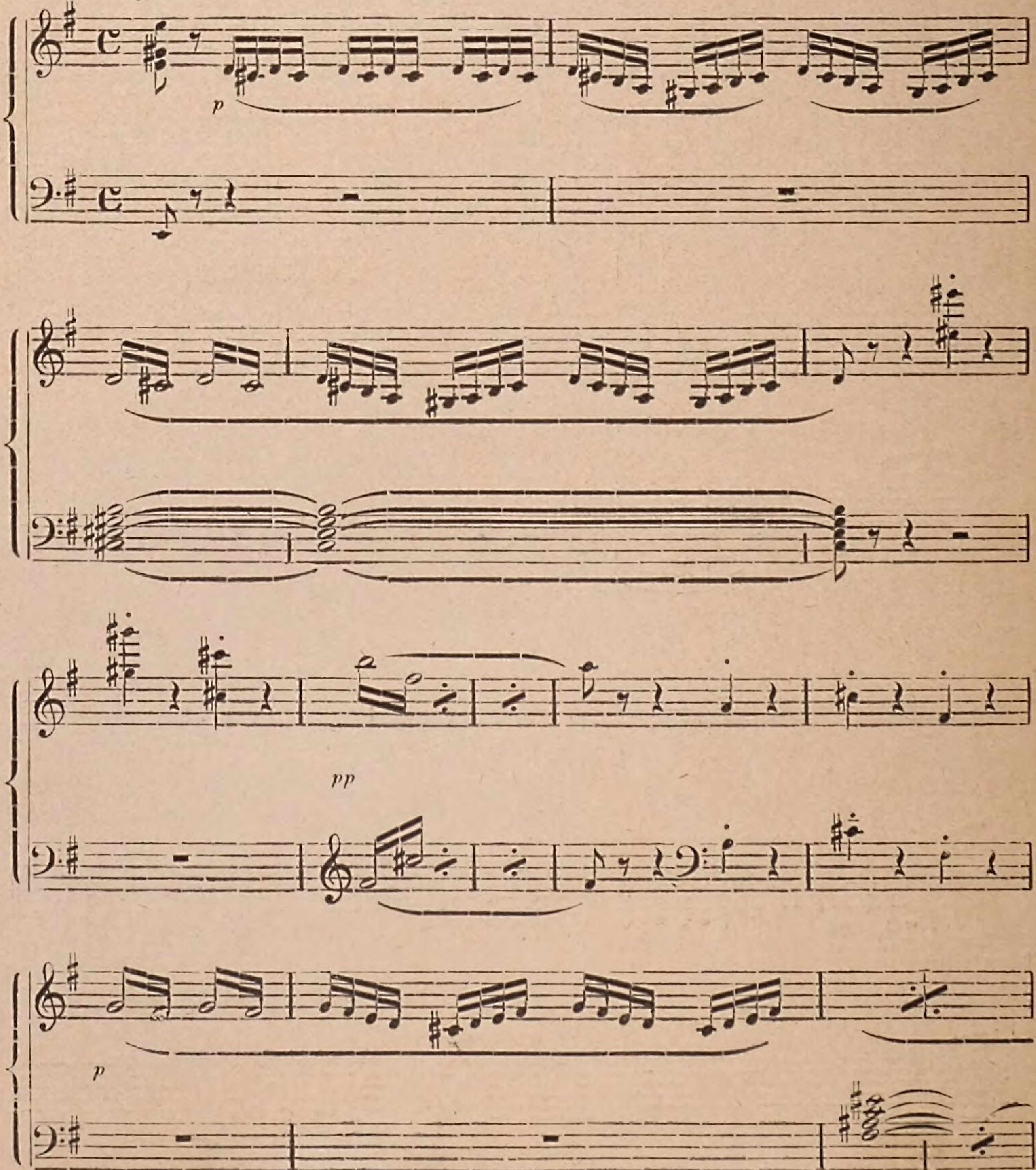
511. *Andante.*

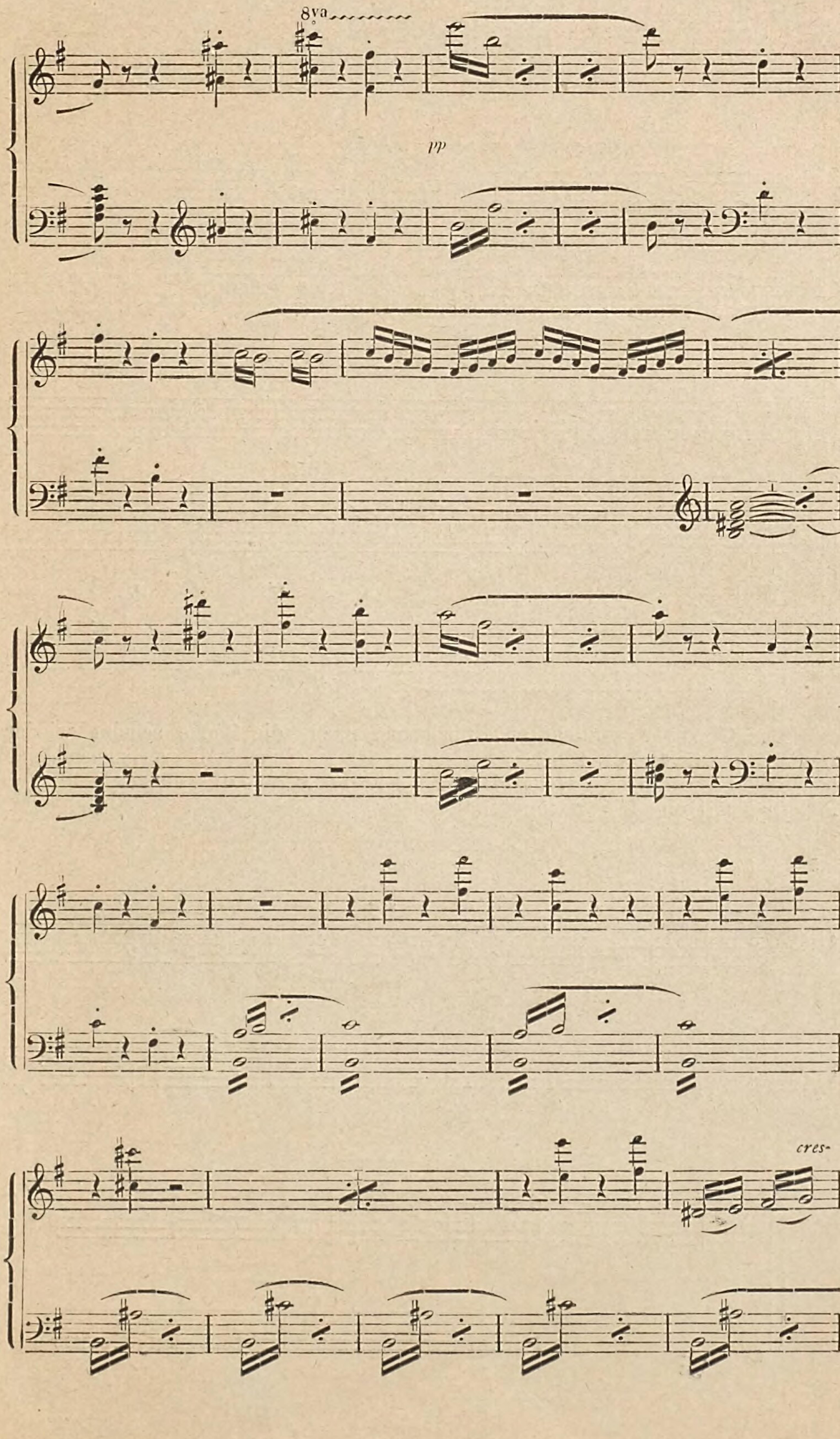


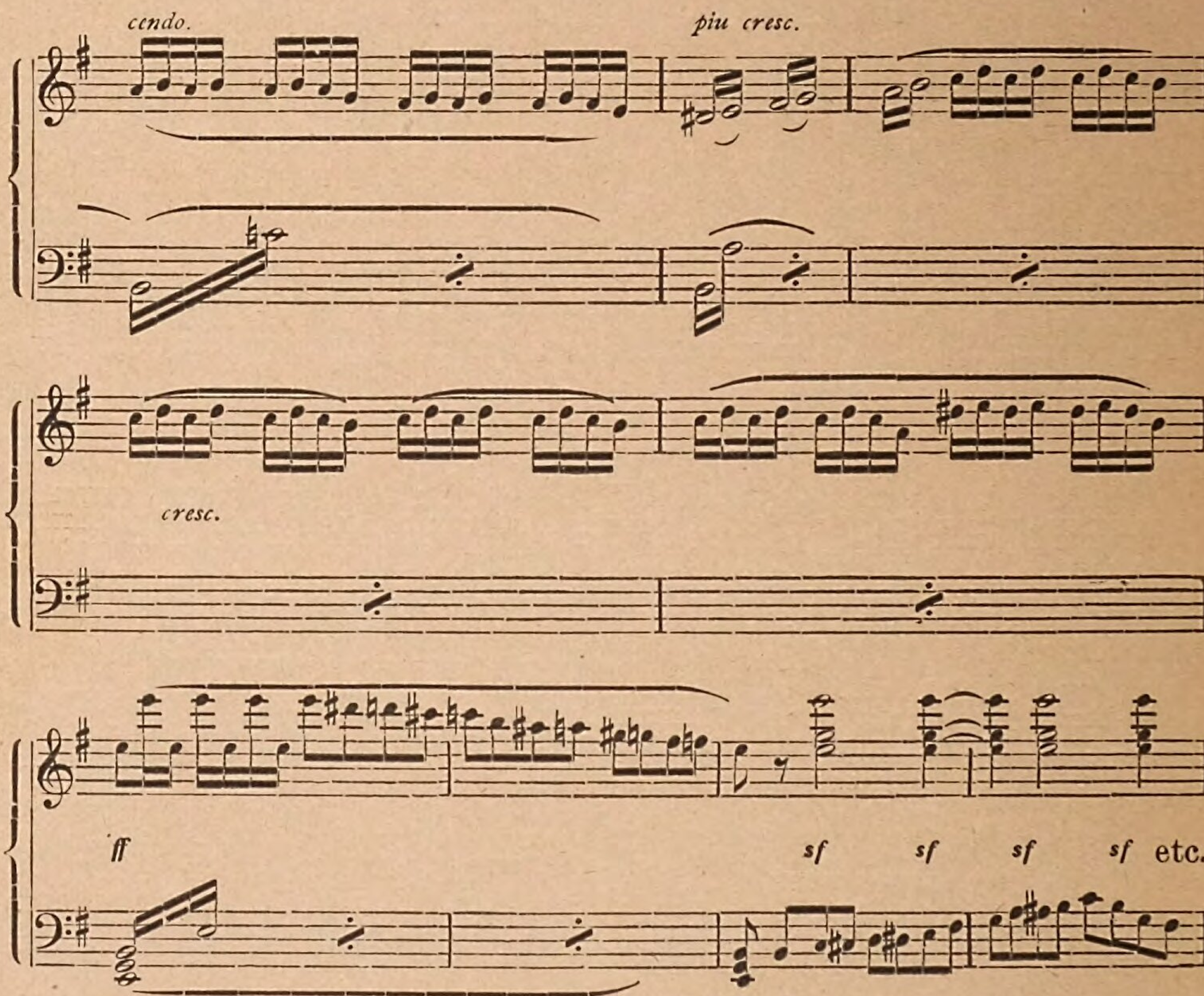


In dem nachfolgenden Allegro malt Rossini den Ausbruch des Gewitters, welches er durch ein schön gesteigertes Crescendo einleitet, in höchst effektvoller Weise.

512. *Allegro.*

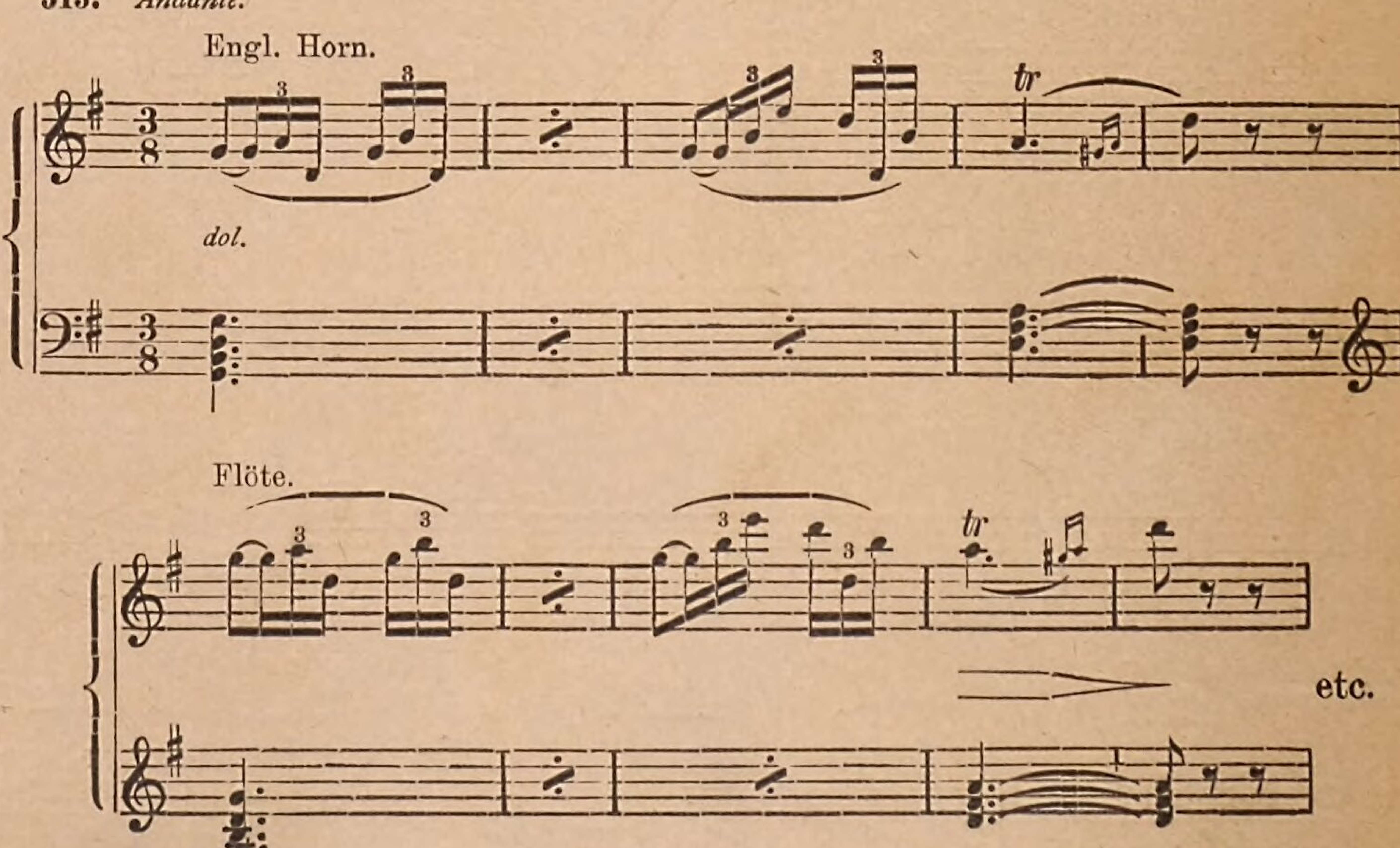



8va
pp
cres-



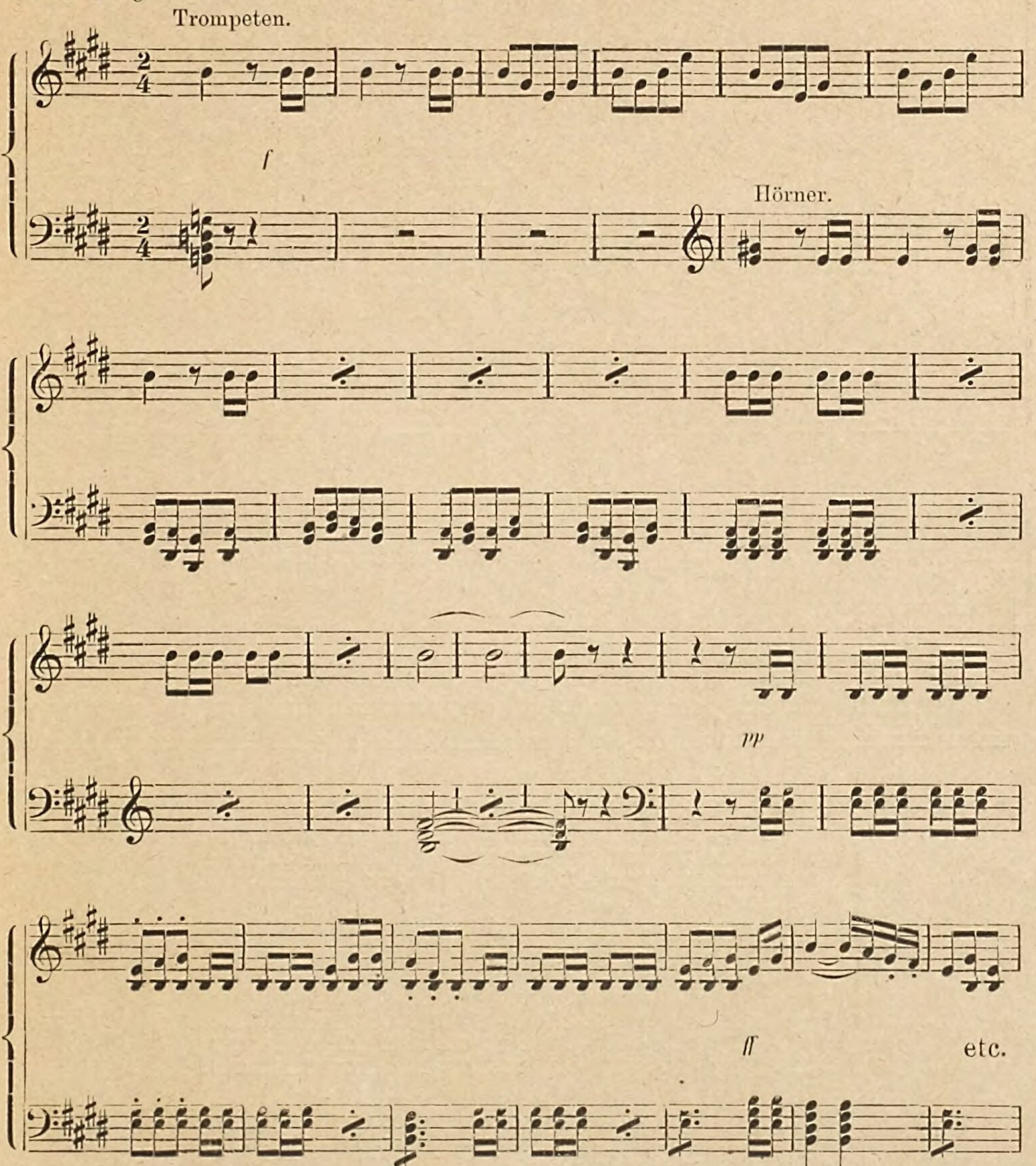
Das Gewitter verzieht sich nach und nach, die Sonne scheint wieder freundlich auf die erfrischten blühenden Fluren, und wir vernehmen eine herrliche Pastorale, in welcher das englische Horn sowie die Flöte in lieblichen Melodien mit einander wetteifern.

513. *Andante.*



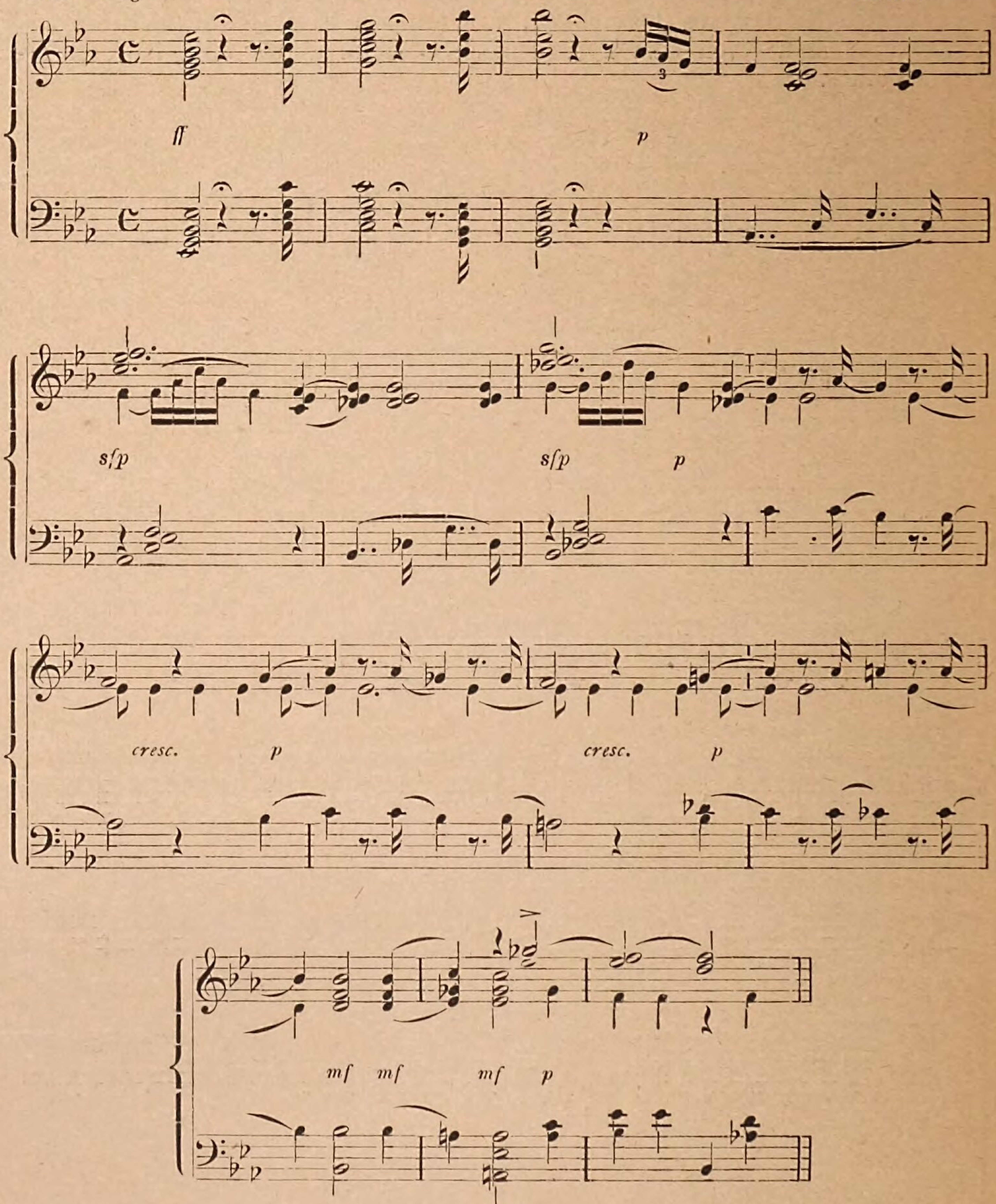
Das Finale „Allegro vivace“ ist kein brillanter Galopp, wie einige griesgrämige Kritiker es bezeichnen, sondern ein Freiheitsverkündiger, ein Triumphmarsch des von dem Tyrannenjoch Gesslers durch Wilhelm Tell erlösten Volkes.

514. *Allegro vivace*



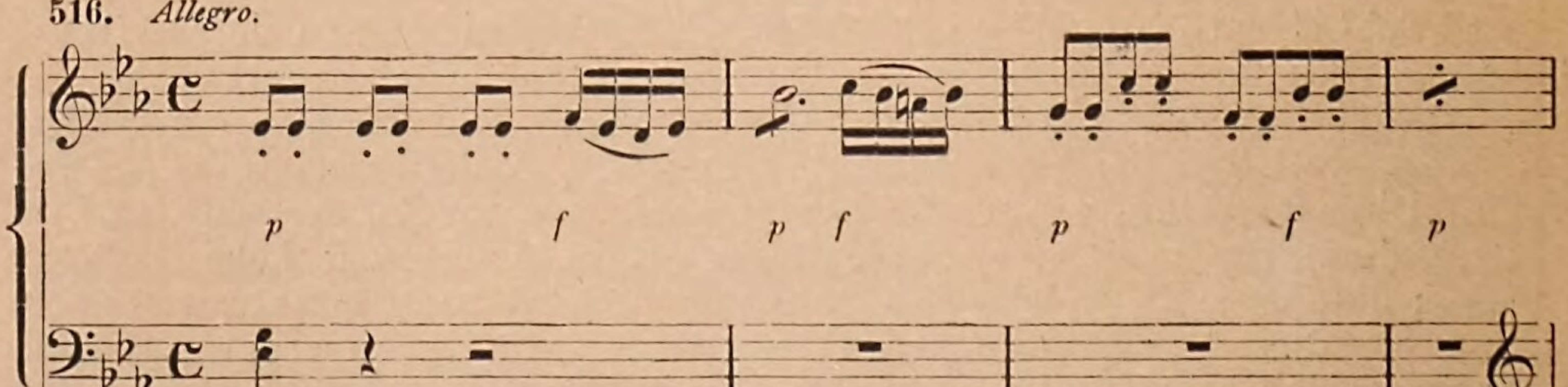
Obwohl eigentlich die Fuge hauptsächlich in Oratorien und anderen kirchlichen Werken ihre charakteristische Verwendung findet, hat Mozart doch eine Fuge in der Ouvertüre zur „Zauberflöte“ verwendet, und mit dieser zugleich ein Werk voll strahlender Schönheit überliefert, welches seines Gleichen sucht. Diese Ouvertüre wird eröffnet durch ein kurzes Adagio, dessen feierliche Klänge die Erwartung einer bedeutenden Erscheinung von hohem Ernst erregen; die Posaunen, welche dem vollen Chor der Blasinstrumente zugesetzt sind, geben diesen Akkorden einen Klang und eine Fülle, wie man sie damals noch nie gehört hatte.

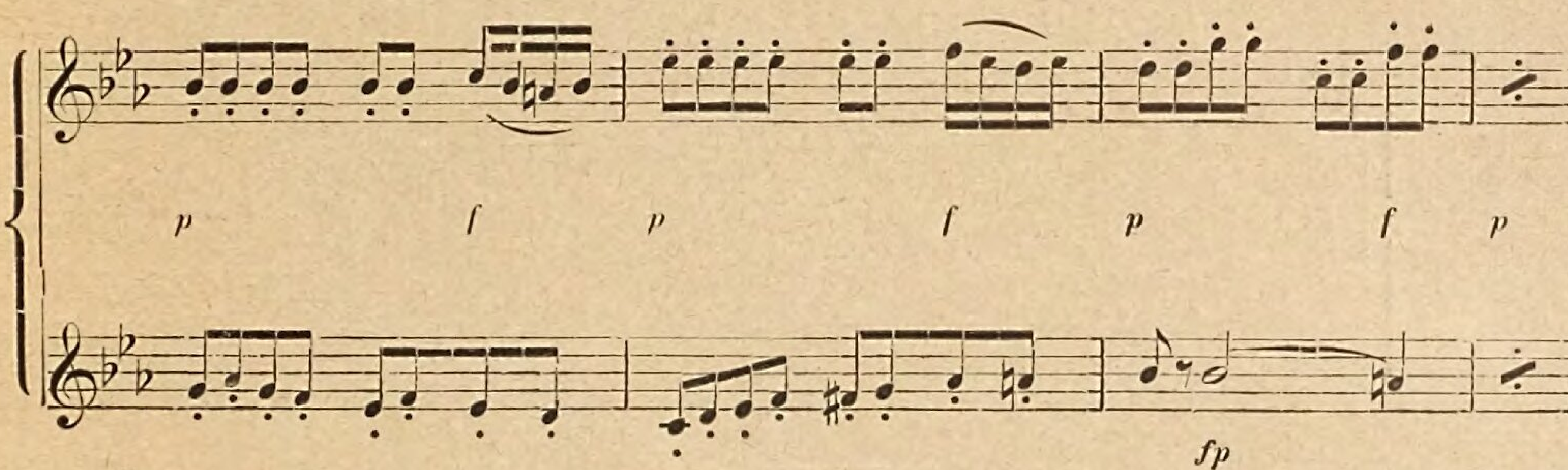
515. *Adagio.* Mozart.

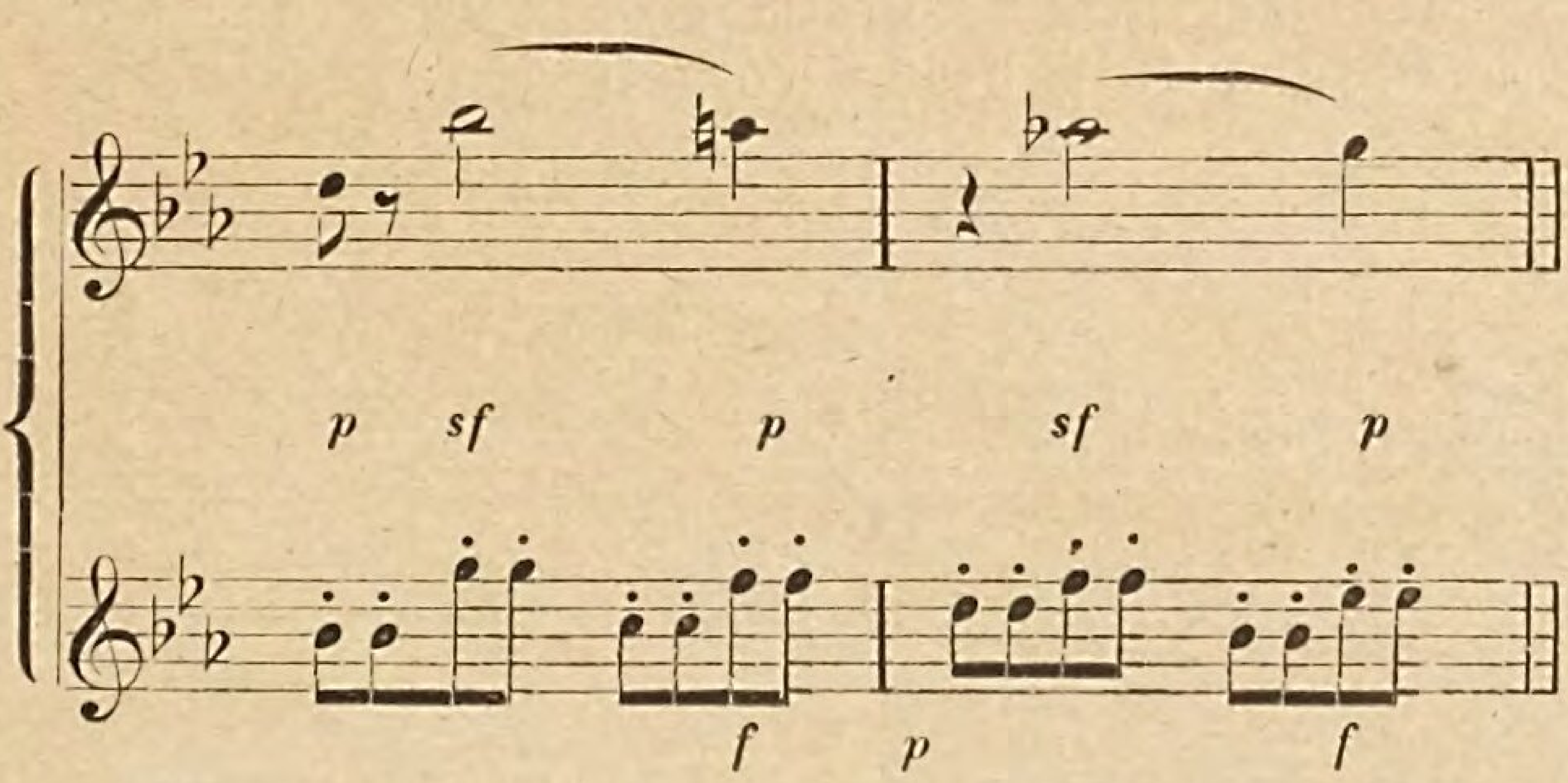


Das Allegro beginnt mit einer regelmässigen Fuge über das neue Thema:

516. *Allegro.*

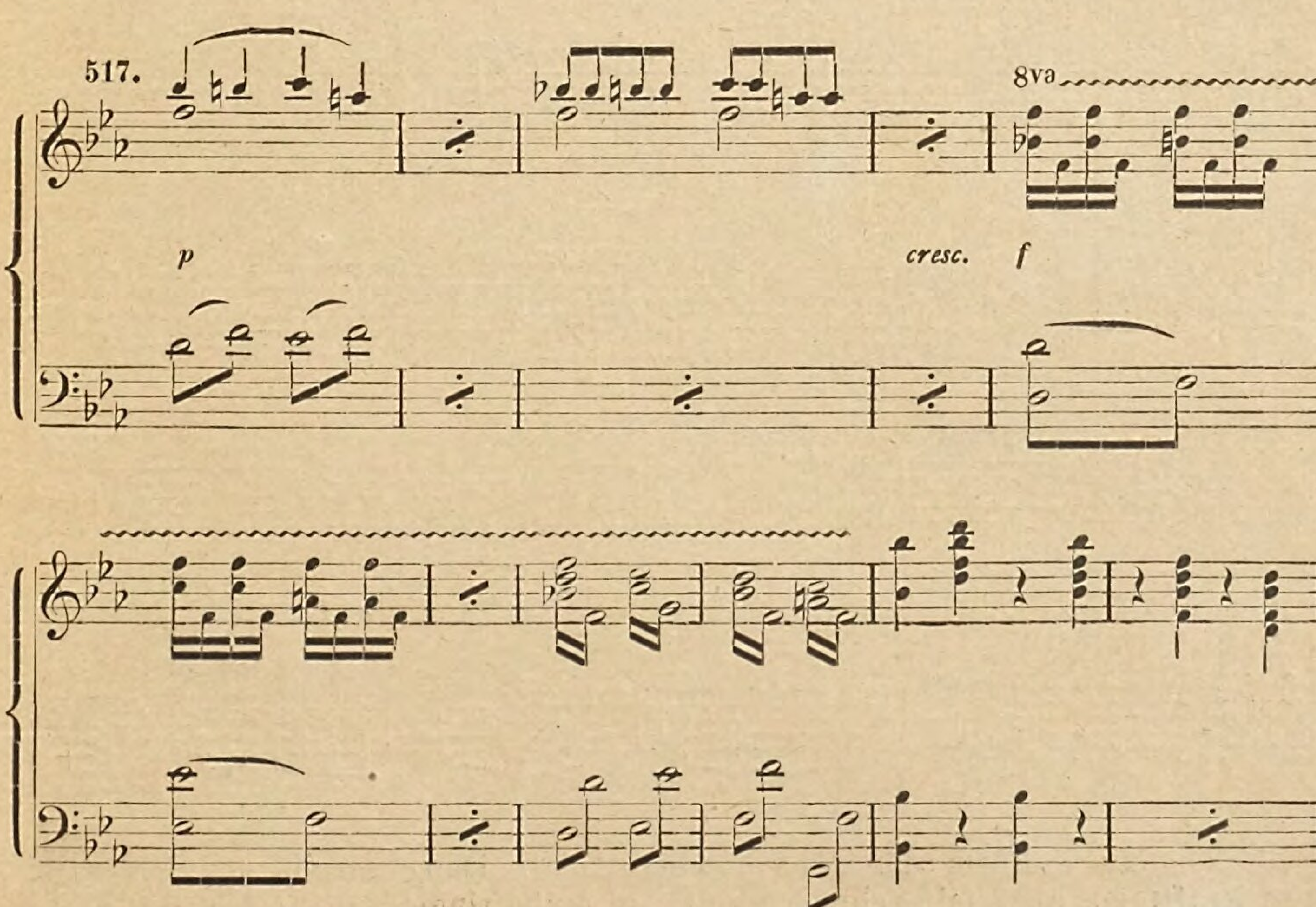


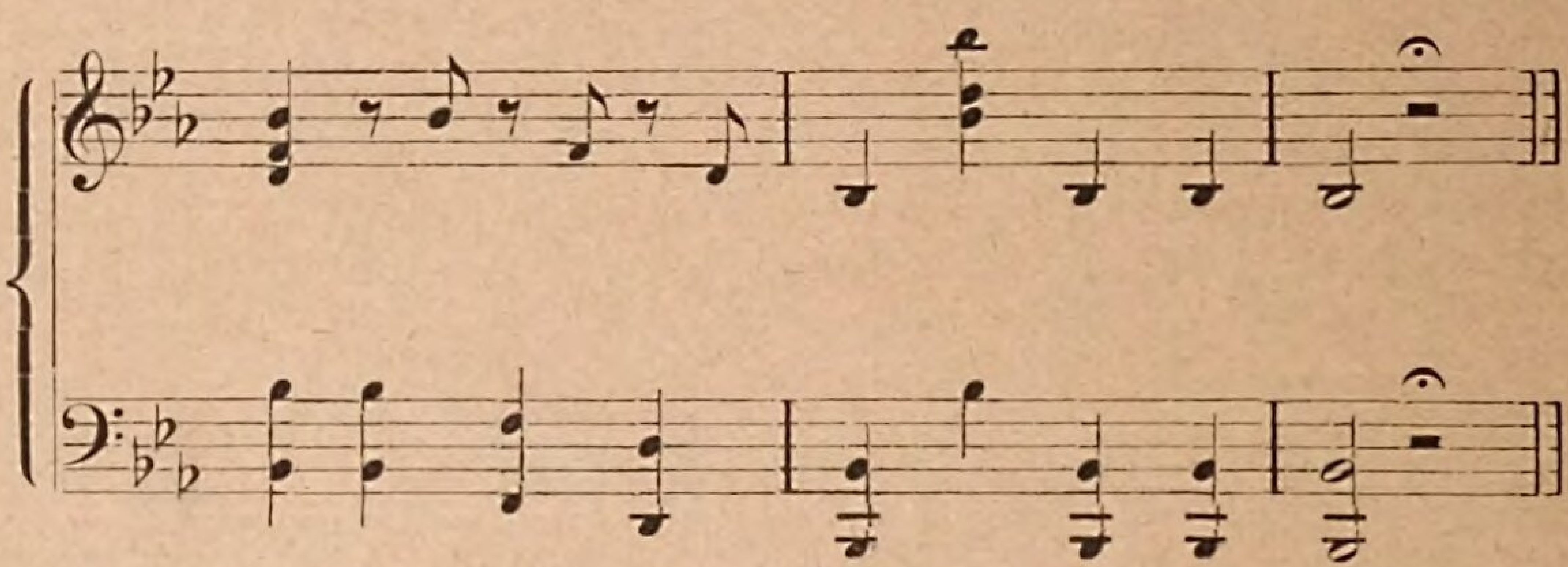




Nach dem regelmässig vierten Eintritt des ganzen Motivs beginnt ein freies Spiel mit einzelnen Teilen desselben und der Gegenmotive in den verschiedensten Nüancen des Ausdrucks, mit einer Leichtigkeit und Eleganz, welche keinen Gedanken an die kontrapunktische Technik aufkommen lässt und nur die Vorstellung einer heiteren lebhaften Thätigkeit und eines wahrhaft leuchtenden Glanzes hervorruft. Nachdem mit einem wunderbaren Crescendo der Satz in der Dominante vollständig abgeschlossen ist

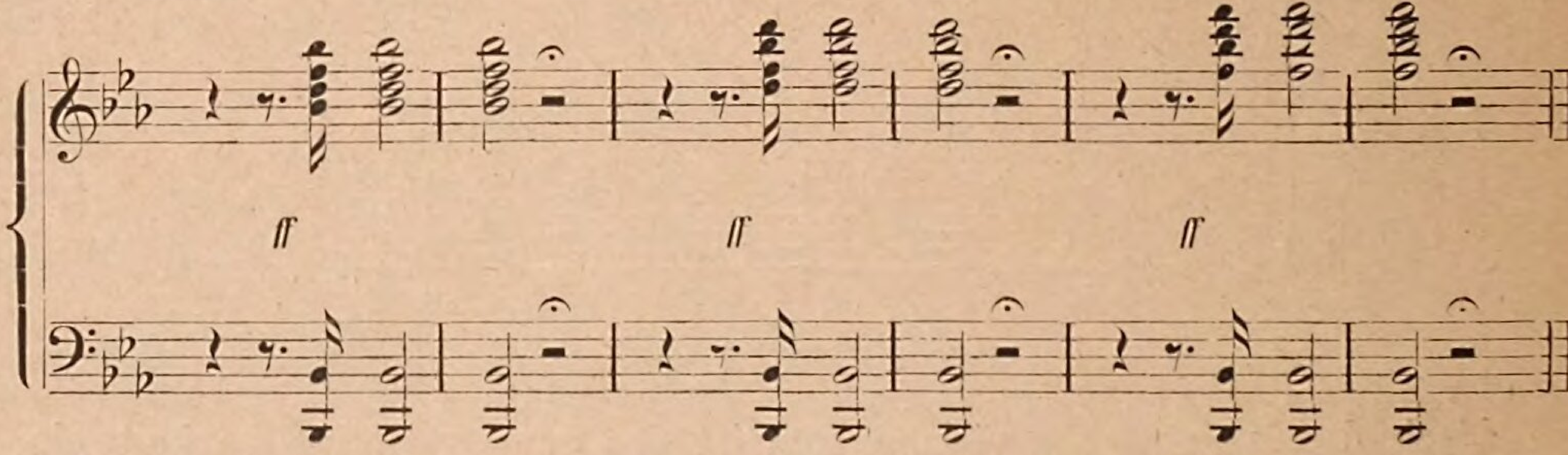
517.





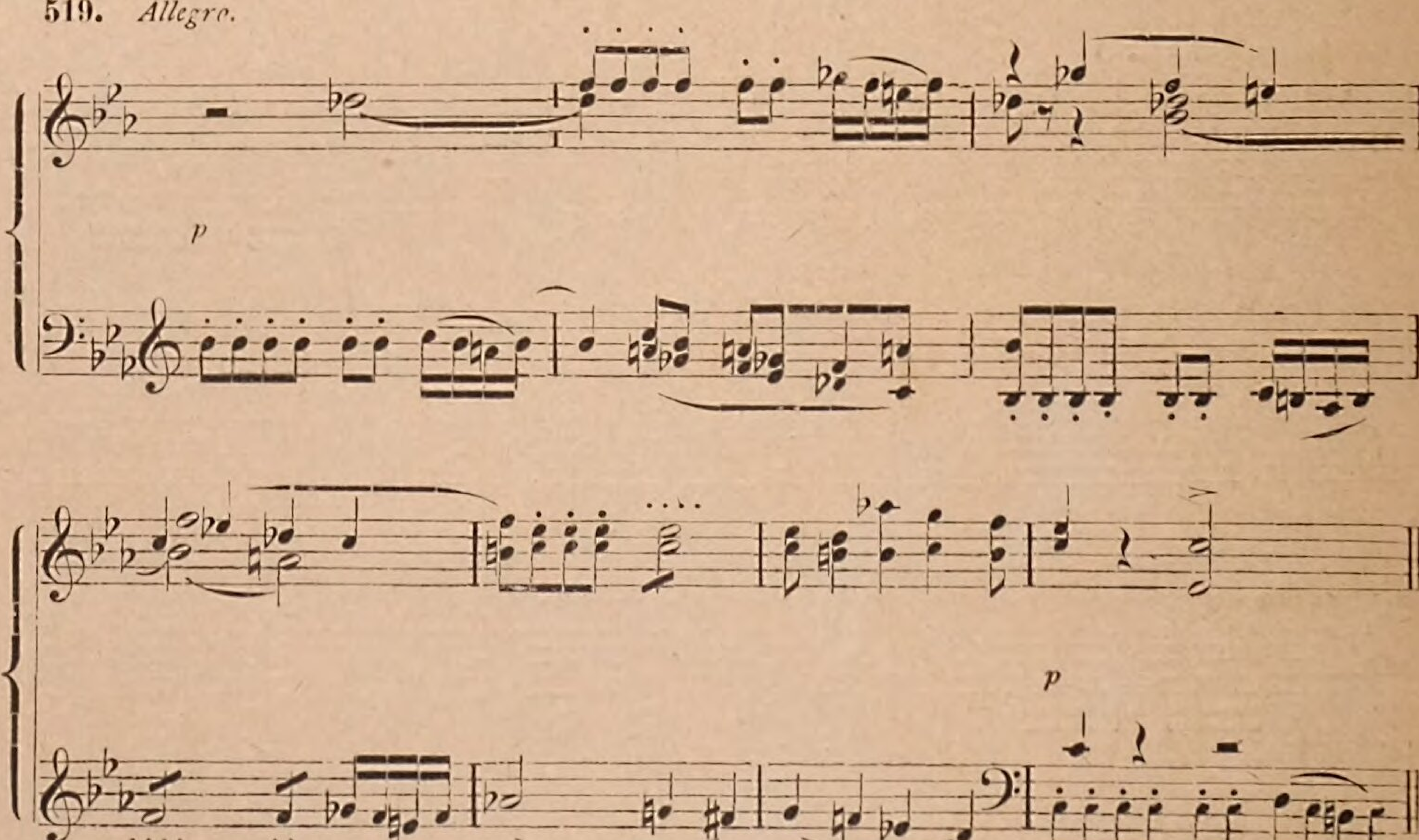
folgen, von Pausen unterbrochen, dreimal drei Akkorde, nur von den Blasinstrumenten in mächtiger Steigerung vorgetragen:

518 *Adagio.*



In dem nun folgenden Allegro wird das erste wieder aufgenommen, aber nicht in regelmässiger Fugenform, sondern in ungemein kunstvoller kontrapunktischer Behandlung der verschiedenen Motive, meistens in der Engführung durchgearbeitet.

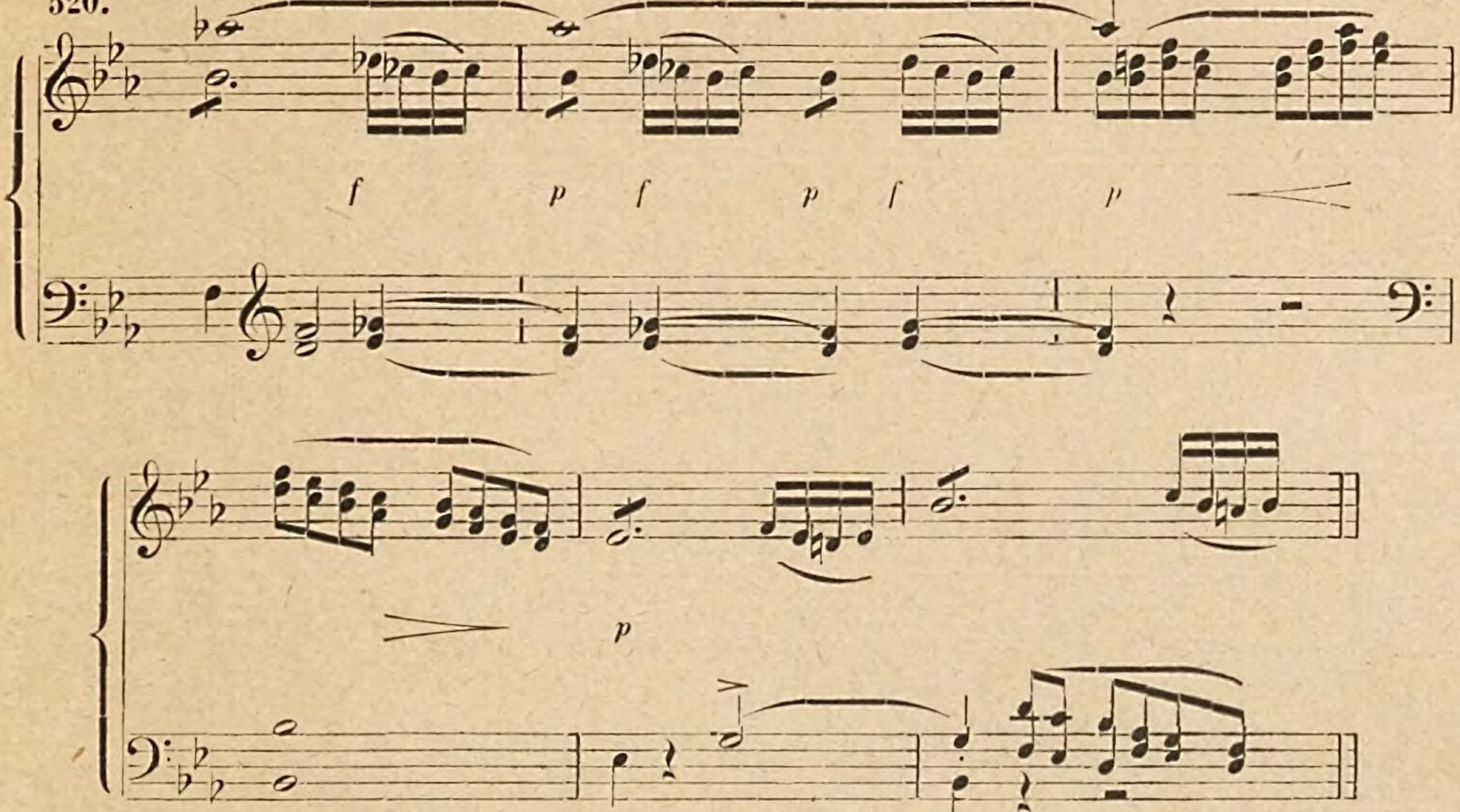
519. *Allegro.*



Schon diese Form der thematischen Bearbeitung macht den Eindruck eines kräftigen, aber mit Schwierigkeit und Mühe ringenden Strebens; dieselbe

wird aber auch sehr durch die fast nur in Molltonarten sich bewegende und durch überraschende Wendungen den düstern Charakter fast bis zum Aengstigenden steigernde Harmonie verstärkt. Erst mit dem Eintritt der Haupttonart dringt die Klarheit wieder hervor,

520.



die sich dann allmählich zu dem prachtvollsten Glanze steigert, der zwar kurz vor dem Schluss durch einige frappante Schläge getrübt wird, aber um desto heller aufzuflammen, so dass man in einem wahren Lichtmeer zu schwimmen glaubt. (Otto Jahn. Mozart.) —

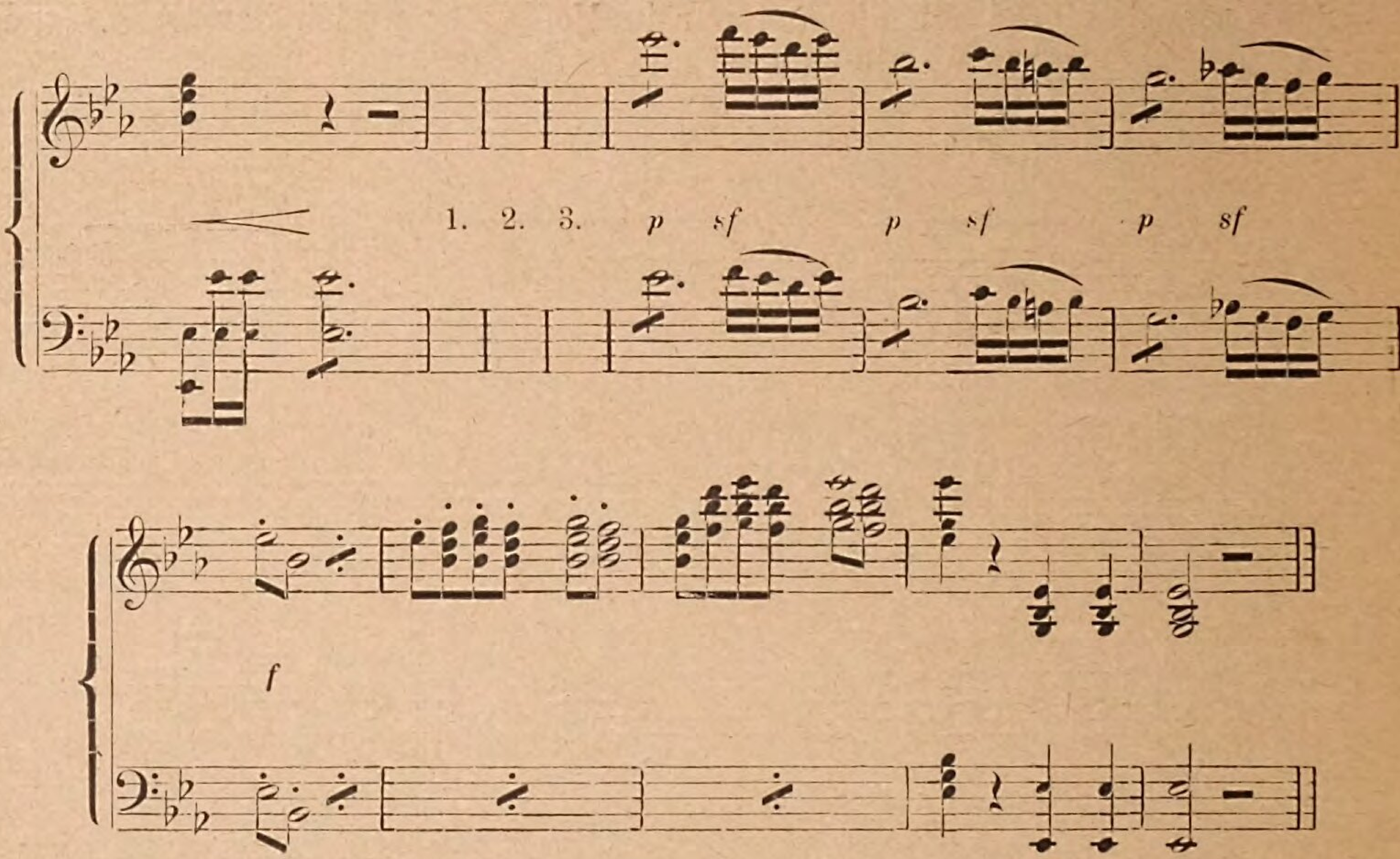
Ein Freund, ausgezeichneter Musiker und Komponist, mit dem wir einmal in ein Gespräch über den Schlusssatz oder die Coda der Ouvertüren im allgemeinen gekommen waren, behauptete, dass die Schlussperiode eigentlich der wahre Probierstein eines Komponisten sei, an dem man erkenne, ob er wirkliches Komponistentalent besitze oder nicht. Ein Tonstück in befriedigender Weise zum Abschluss zu führen und so dem Ganzen die Krone aufzusetzen, erfordert viel Geschick und Können.

Die Erfahrung hat uns belehrt, dass unser Freund recht hatte, da ein schön gesteigerter Schluss bei einer Ouvertüre oder einem sonstigen Musikstück nie seine Wirkung verfehlt; der Schüler richte also auch sein Augenmerk auf diesen wichtigen Punkt.

Unter den vielen brillanten Schlusssätzen, mit welchen gewandte Komponisten ihre Ouvertüren beschlossen, wählen wir einige Beispiele, die uns zeigen, in welcher Art dies am effektvollsten zu bewerkstelligen ist. I. Der schöne Schlusssatz der Ouvertüre zur „Zauberflöte“, in welchem Mozart das Thema der Fuge noch einmal geistreich verwendet:

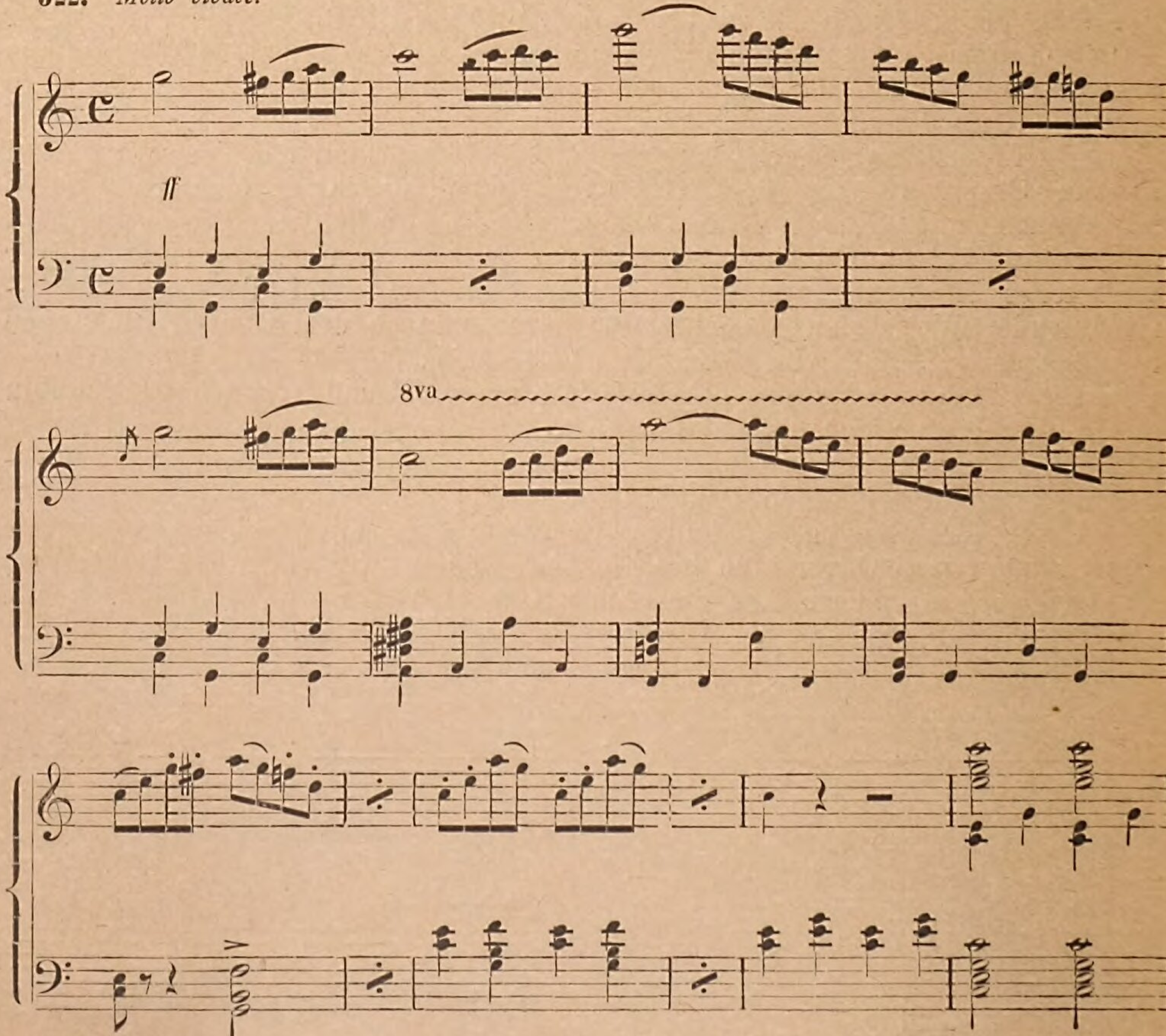
521.

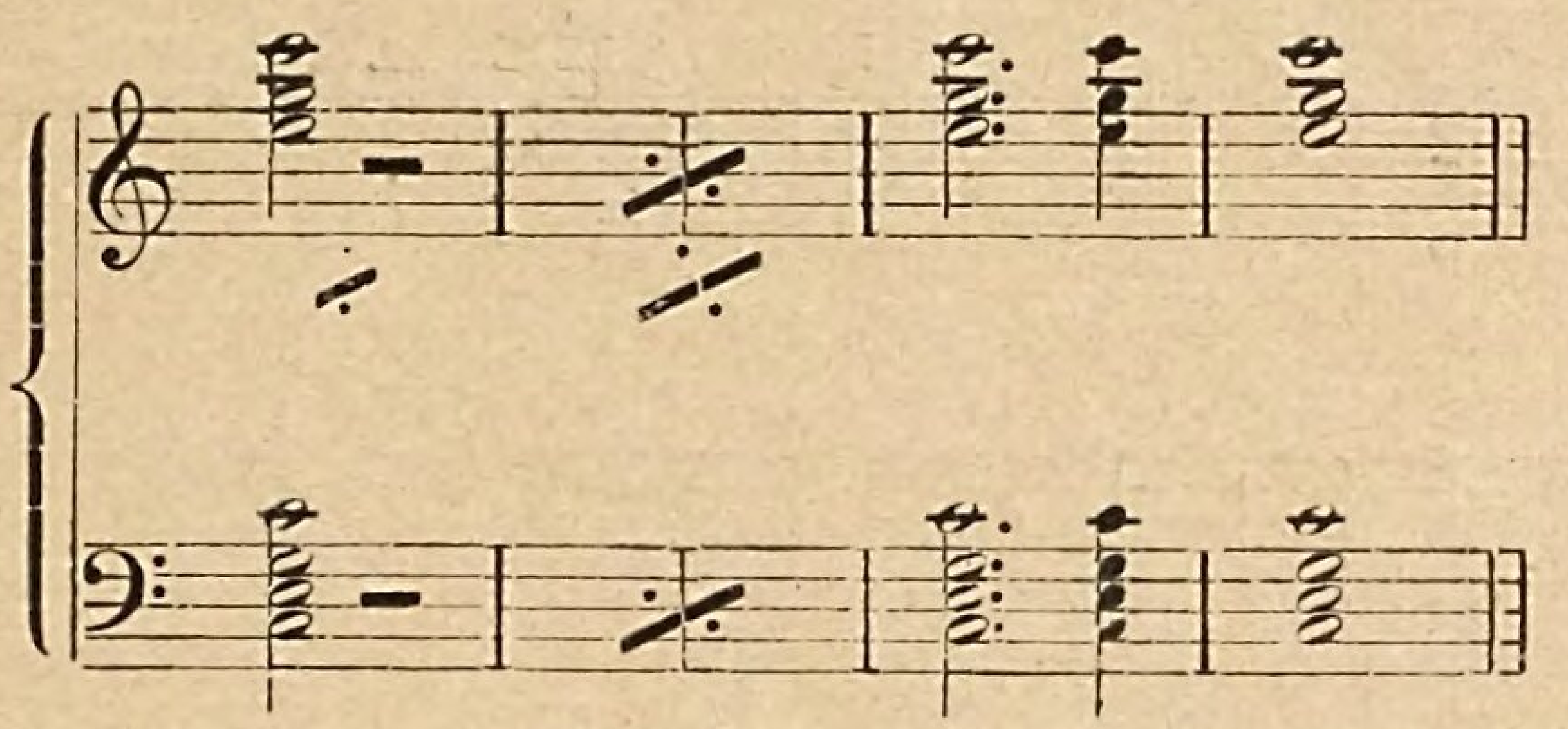




II. Die pracht- und effektvolle Schlussperiode der Ouvertüre zum „Freischütz“ von Weber:

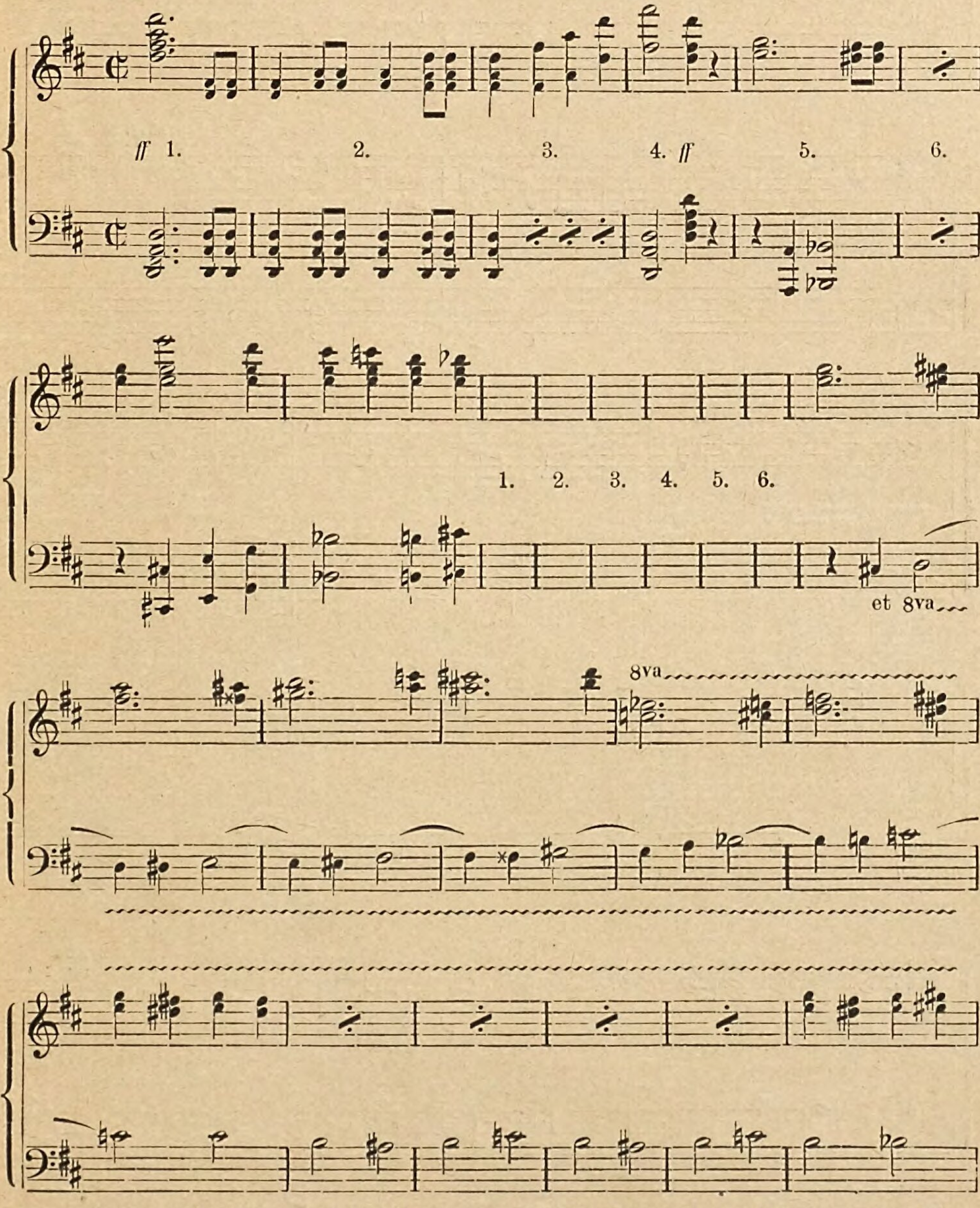
522. *Molto vivace.*

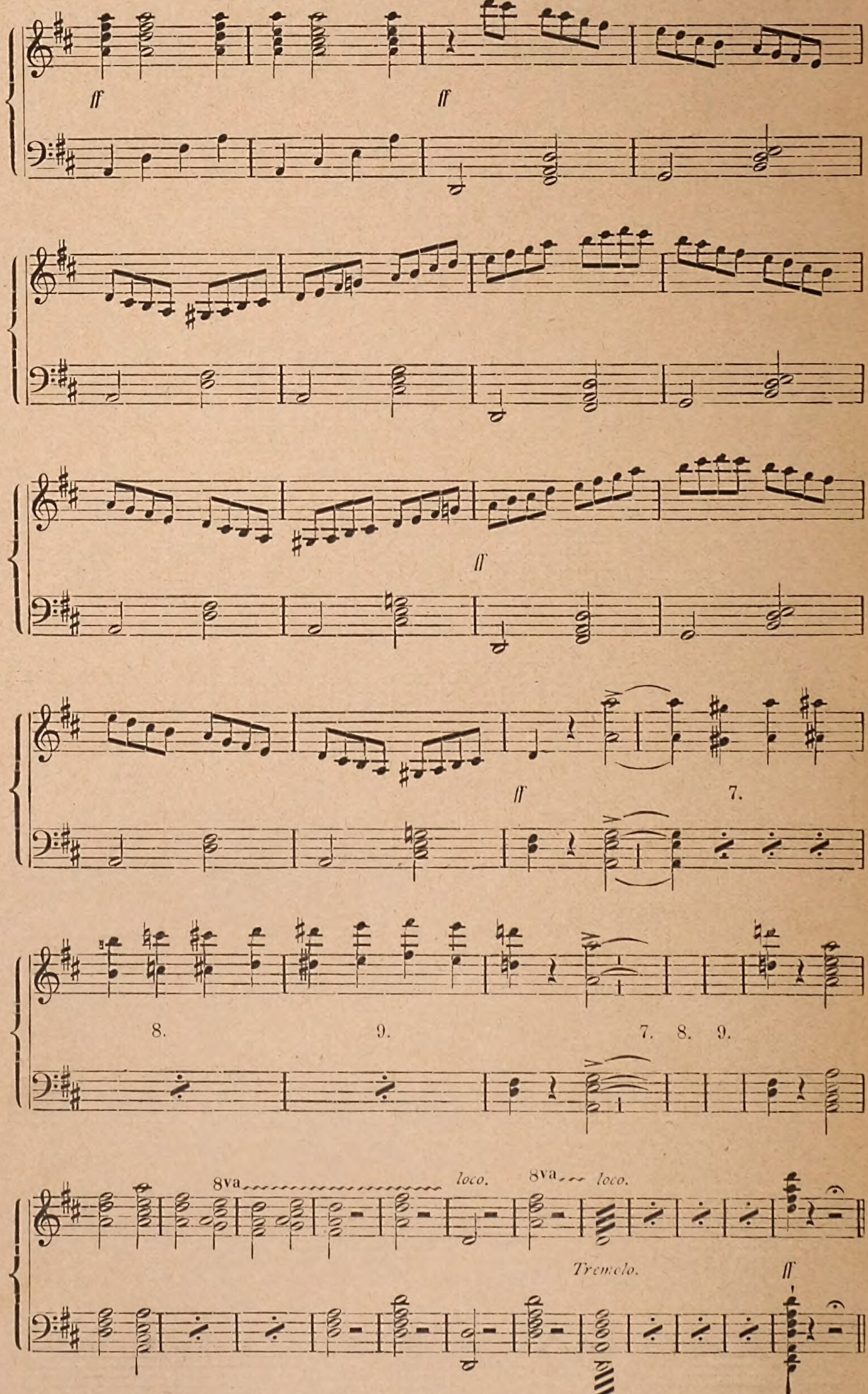




III. Die herrliche Coda der populären Ouvertüre zu „Zampa“ von Herold.

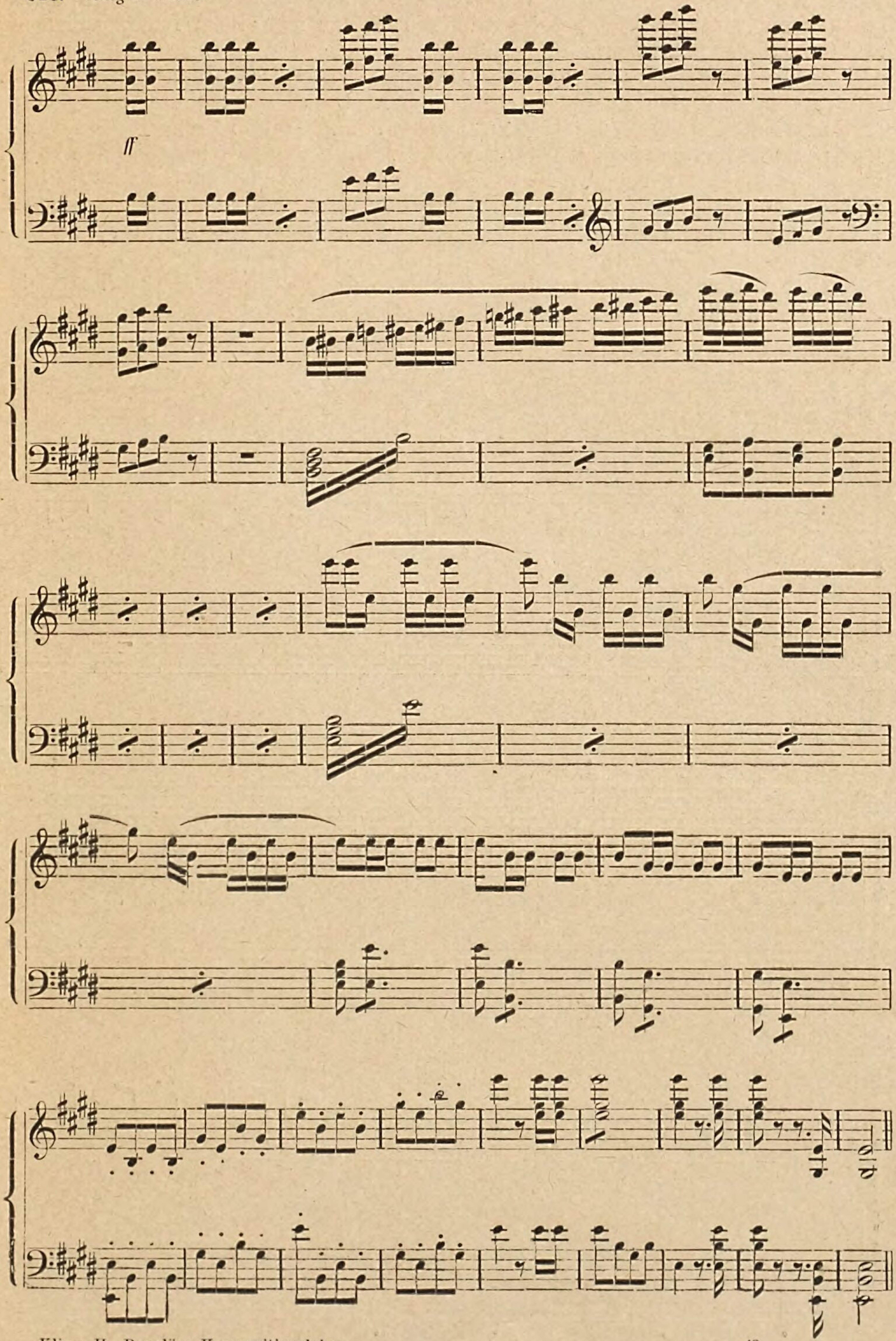
523. *Allegro.*




ff
ff
ff
ff
7.
8.
9.
7. 8. 9.
8va
loco.
8va
loco.
Tremolo.
ff

IV. Der glänzende Schluss der Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" von Rossini, mit der merkwürdigen eingeschobenen Generalpause, die zum Gesamteffekt viel beiträgt.

524. *Allegro vivace.*

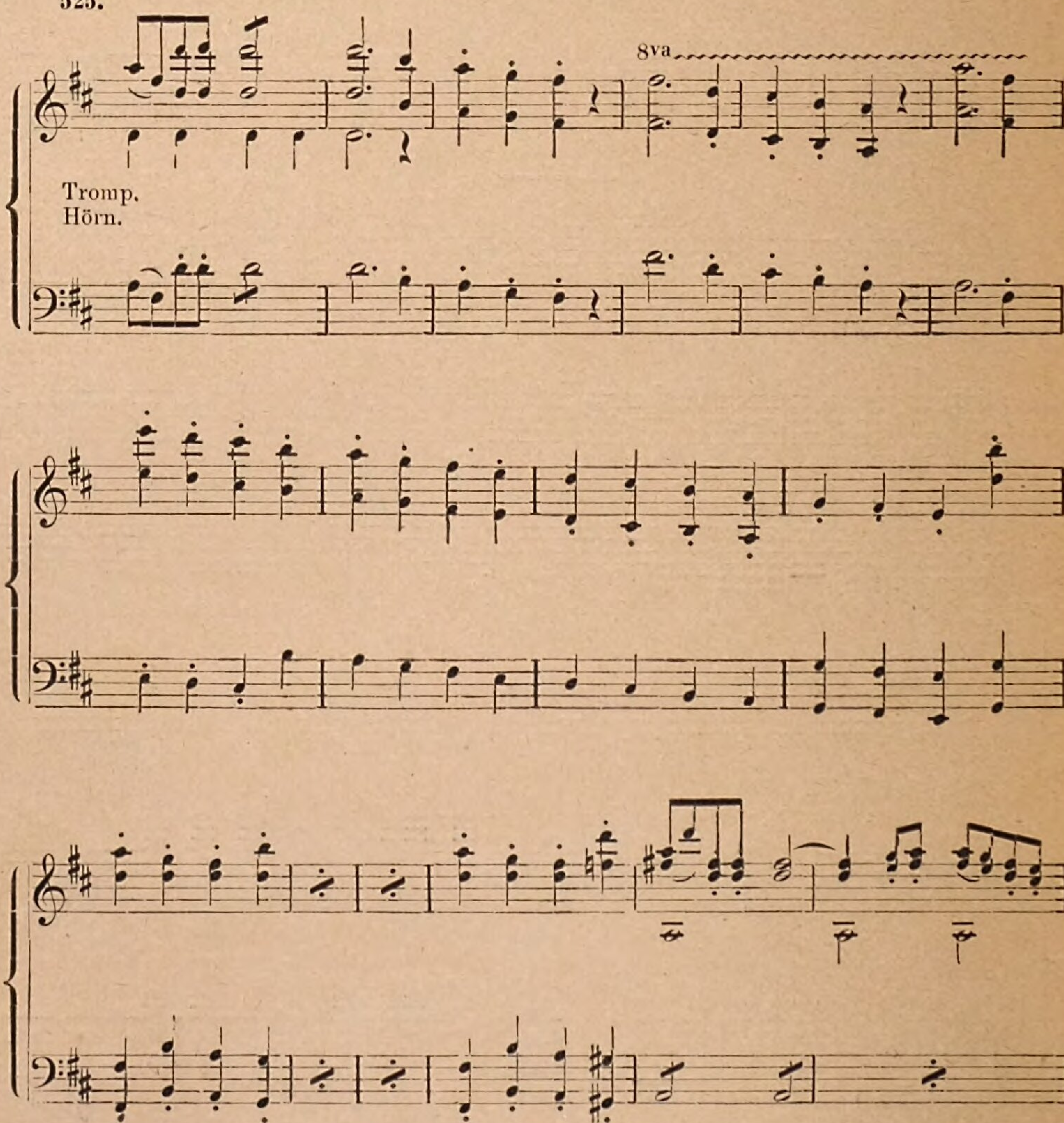


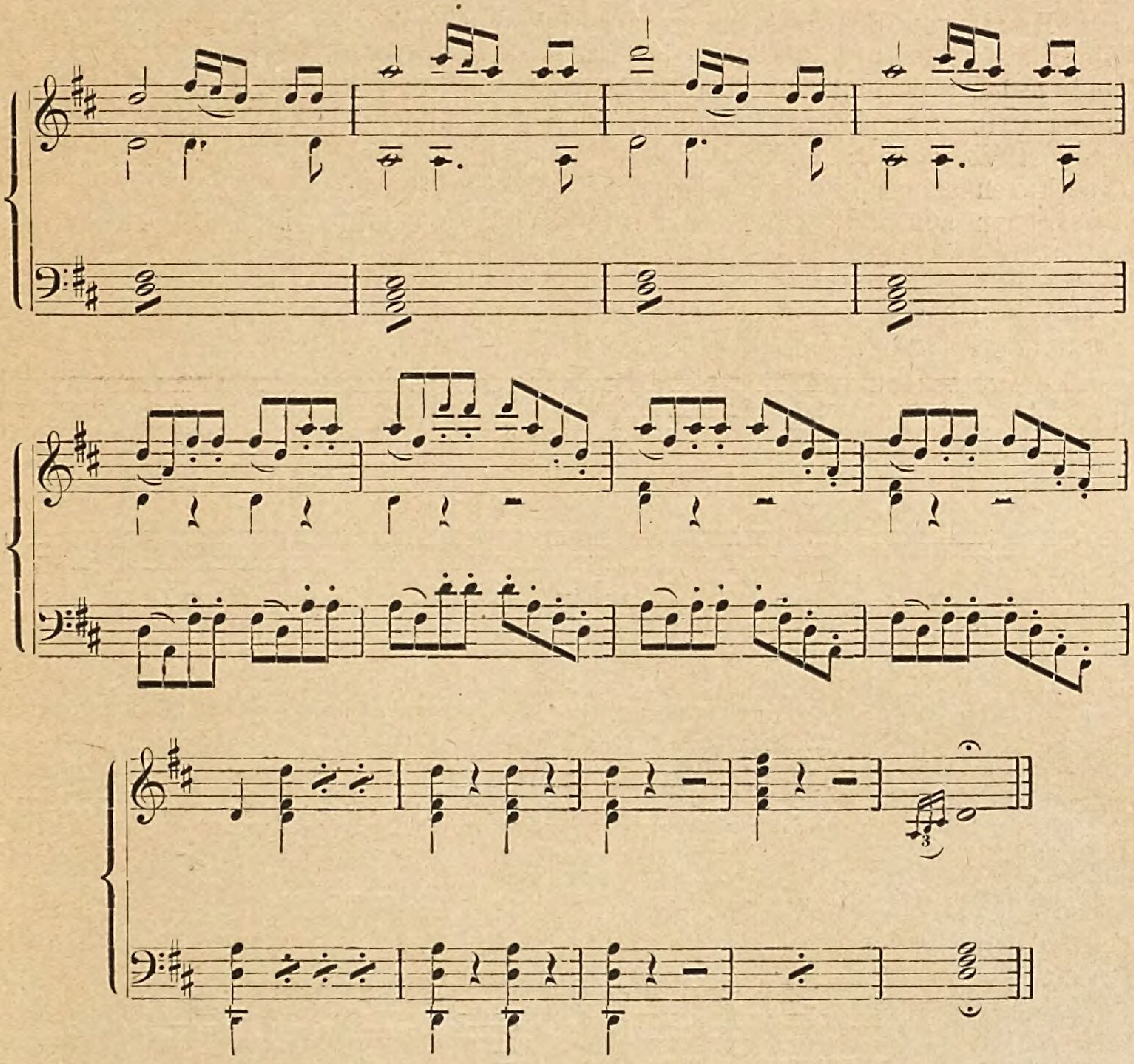
Derartige Schlusssätze wirken stets zündend auf den Zuhörer; einen ähnlichen Effekt kann eine sanfte verhallende Coda niemals erreichen, sie mag noch so schön und geistreich verfasst sein. Das Publikum verlangt bei einer brillanten Produktion ebenfalls einen brillanten Schlusssatz, deswegen raten wir jedem Komponisten, womöglich, und wo es dem Charakter des Musikstückes nicht widerspricht, jeden seiner Tonsätze mit einem feuersprühenden, raketenartigen Schlusssatz zu beenden.

Merkwürdiger Weise hat die Ouvertüre zu „Don Juan" keine Coda, sondern leitet gleich in die erste Szene über. Um diese prachtvolle Ouvertüre für den Konzertgebrauch fähig zu machen, sind dieser von verschiedenen Komponisten Schlusssätze beigefügt worden. In der nachstehenden Coda haben wir einen Versuch gemacht eine, der Schreibweise Mozarts annäherende Schlussperiode für die Don Juan-Ouvertüre zu setzen; diese Bearbeitung kam zum ersten Male in einem klassischen Konzerte im Genfer Theater zur Aufführung und erzielte allgemeinen Beifall.

Dieses Finale geht von dem zweihundertachtunddreissigsten Takte des Allegro folgendermassen in der Haupttonart weiter:

525.





39. Aufgabe.

Der Schüler fange mit der Komposition ganz leichter Ouvertüren (für Lustspiele, Operetten u. s. w.) in kleiner Form an, erst wenn er darin einige Meisterschaft erworben hat wird es ihm möglich sein, Ouvertüren in grossem Stil zu komponieren.

Vierundvierzigstes Kapitel.

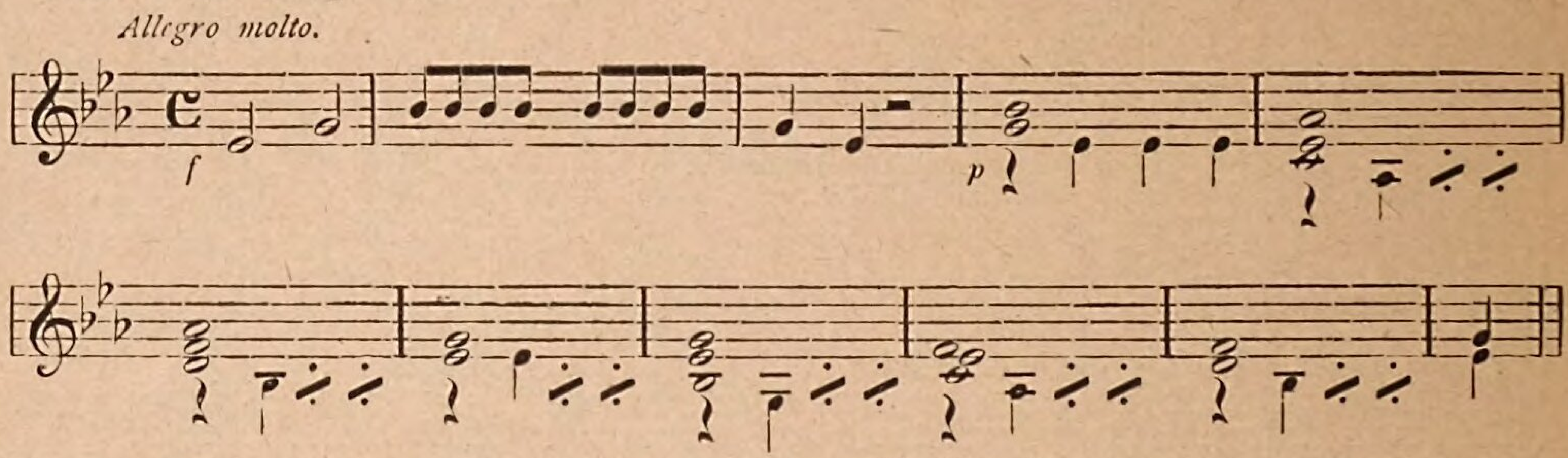
Die Symphonie.

Wenn ein angehender Komponist heute den Versuch wagt, mit einer Symphonie vor die Oeffentlichkeit zu treten, so nehmen die Kritiker gleich als Massstab ihrer Beurteilung eine Beethovensche Symphonie und ergehen sich in Vergleichungen, wobei natürlich der Kunstjünger den Kürzeren ziehen muss. Die Kritiker vergessen dabei, dass Haydn, Mozart und Beethoven nicht gleich in ihrer ersten Symphonie diejenige Höhe erreicht wie in denen, die sie in reiferen Lebensjahren schrieben, welche wir jetzt als Meisterwerke dieser Kunstgattung verehren.

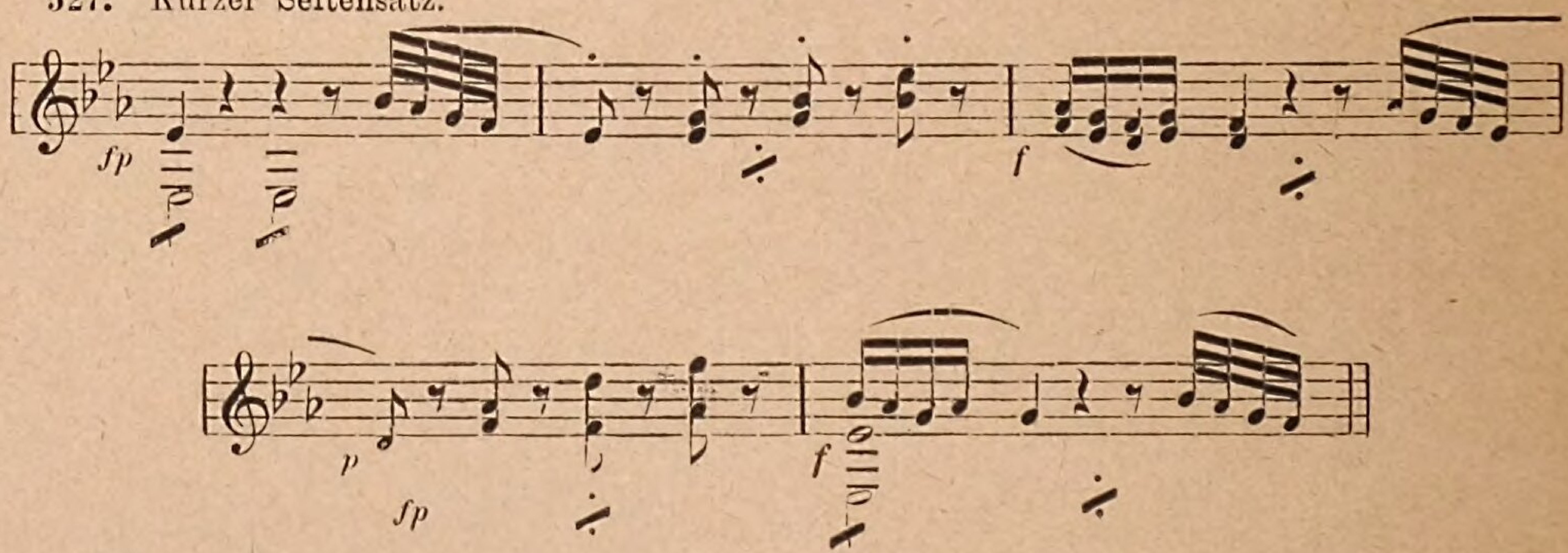
Haydn sowie Mozart fingen mit kleinen Symphonien an; erst später wird die Form erweitert, und die musikaliche Konception und Ausführung grösser und bedeutender. In der ersten Symphonie, in C-dur, wie auch noch in der zweiten Symphonie, in D-dur, lehnt Beethoven sich noch ganz an seine grossen Vorgänger; erst mit der dritten, in Es-dur, der „Eroica“, betritt Beethoven seinen eigenen Weg.

Sehen wir nun, wie Mozart seine erste Symphonie zusammengestellt hat.

526. Erstes Hauptmotiv.



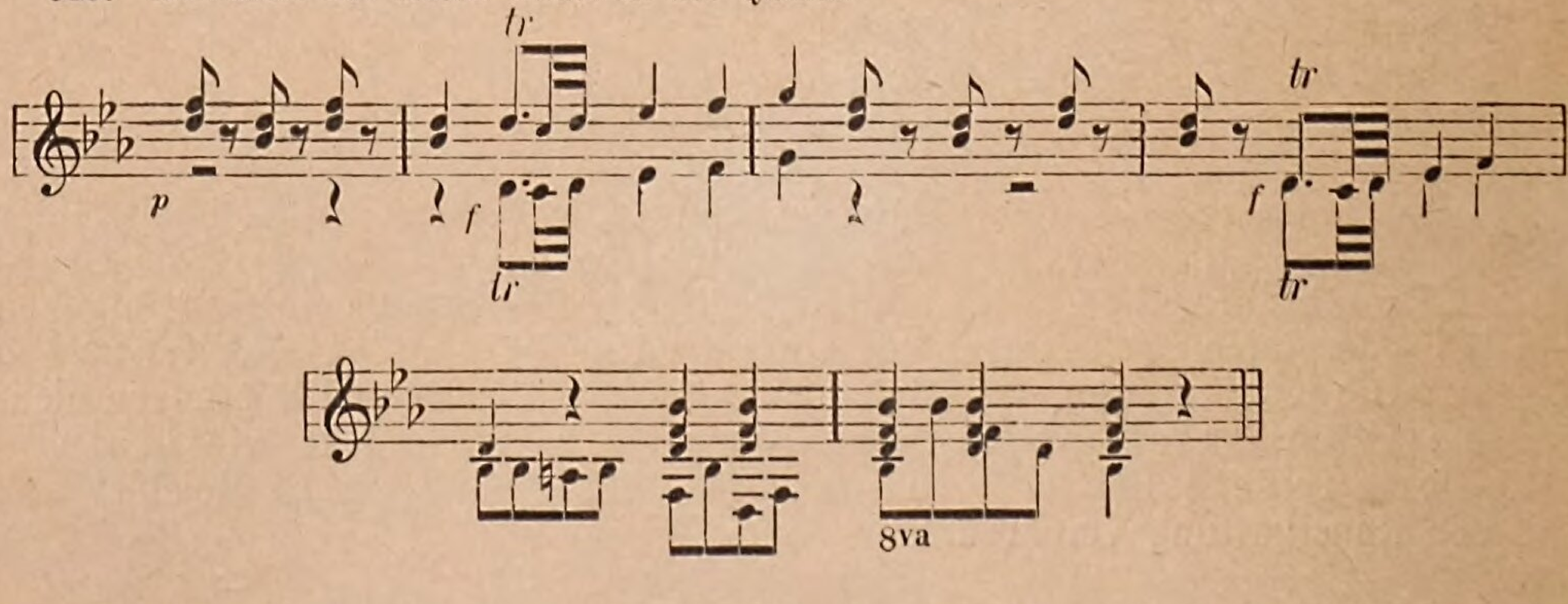
527. Kurzer Seitensatz.



528. Zweites Hauptmotiv in der Dominante.



529. Abschluss des ersten Teiles in der Quinte.



Im zweiten Teile erfolgt der Versuch einer Durchführung dieser verschiedenen Motive; der Schluss des Ganzen erfolgt in der Haupttonart. Das ganze Allegro umfasst einhundertachtzehn Takte.

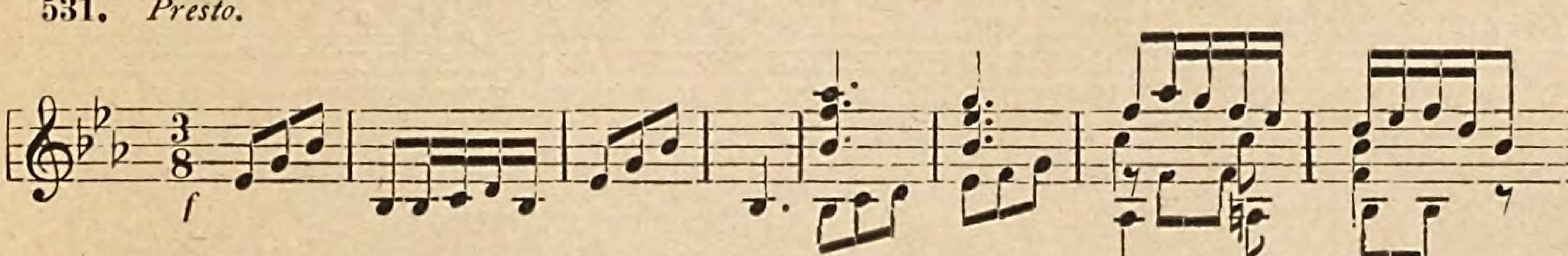
Der zweite Satz, ein kurzes liedartig gehaltenes Andante, von neunundfünfzig Takten, ist aus folgendem Motiv zusammengestellt:

530. *Andante.*



Der dritte und letzte Satz, ein Presto, von einundneunzig Takten, ist in der Tanzform gehalten:

531. *Presto.*

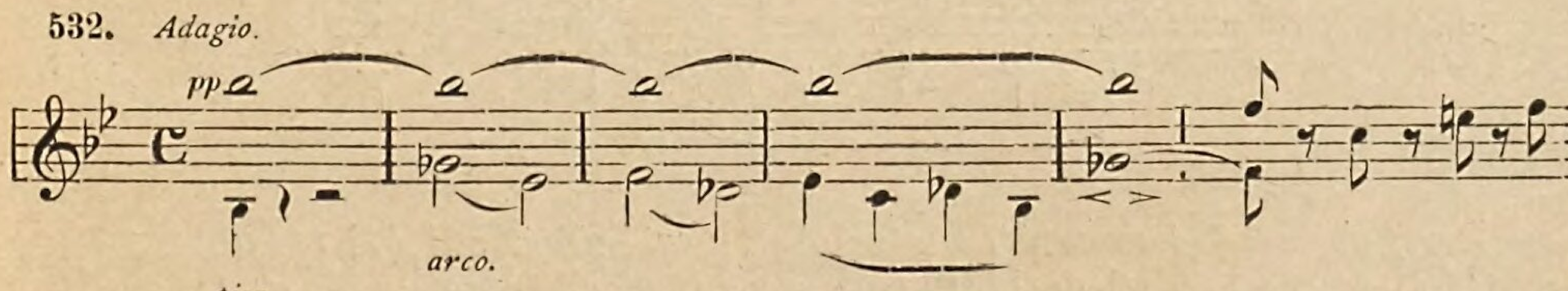


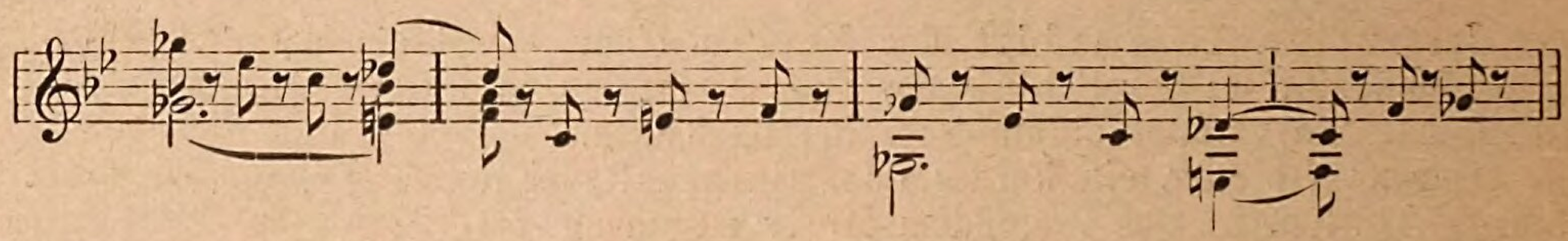
Mozarts erste Symphonien haben nur drei Sätze; erst in den in Wien im Jahre 1767 und 1768 komponierten Symphonien ist die Menuett aufgenommen. Es ist interessant zu verfolgen, wie Mozart in seinen Jugendarbeiten dieser Gattung im allmählichen Fortschritte sich der Technik und des Materials immer mehr versichert. Die erste Symphonie vom Jahre 1764 zeigt von melodiöser Erfindung sehr wenig; die Motive haben keinen bestimmten Charakter und von Durchführung kann noch keine Rede sein; merkwürdig aber ist das Geschick, mit welchem der Zuschnitt im Ganzen, die Formen im allgemeinen aufgefasst und beobachtet sind, so dass nichts Ungehöriges sich findet, und die Symphonie, wenn gleich nicht bedeutend, doch fix und fertig ist. Es ist gerade der Beweis eines ausserordentlichen, wahrhaft künstlerischen Genies, wenn von Anfang an, wie bei Mozart, die Kraft sich zeigt, ein Ganzes zur Vollendung zu bringen. Man sieht, wie rasch in den folgenden Versuchen die Kräfte wachsen, wie er die Herrschaft über das Orchester gewinnt, und sein erstes Bestreben darauf gerichtet ist, die einzelnen Stimmen frei und unabhängig zu machen. (O. Jahn: „Mozart").

Im allgemeinen besteht die Symphonie aus vier Hauptsätzen, in derselben Form wie sie die Sonate beansprucht: das Allegro, das Andante oder Adagio, die Menuett oder das Scherzo und das Finale.

Dem ersten Allegro kann auch eine Einleitung im langsamen Tempo vorausgehen, welche sich an das Allegro anschliesst, wie z. B. die Introduktion der vierten Symphonie in B-dur von Beethoven:

532. *Adagio.*





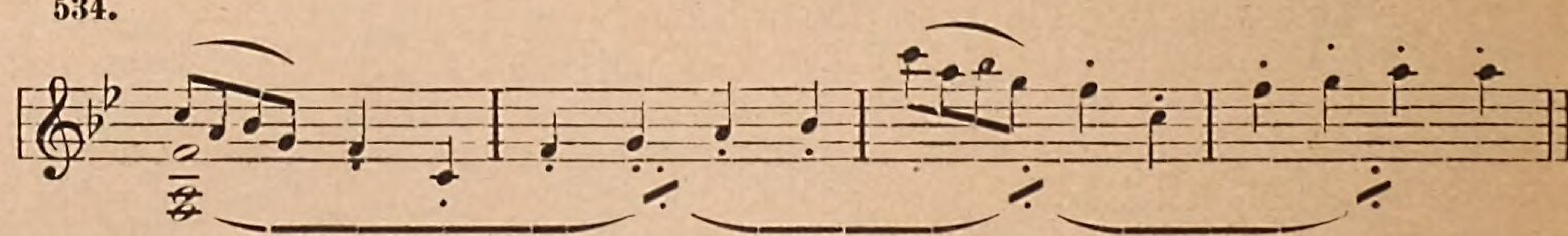
Gleich nach dieser grandiosen Einleitung tritt das erste Thema oder Motiv in der Grundtonart ein:

533. *Allegro vivace.*



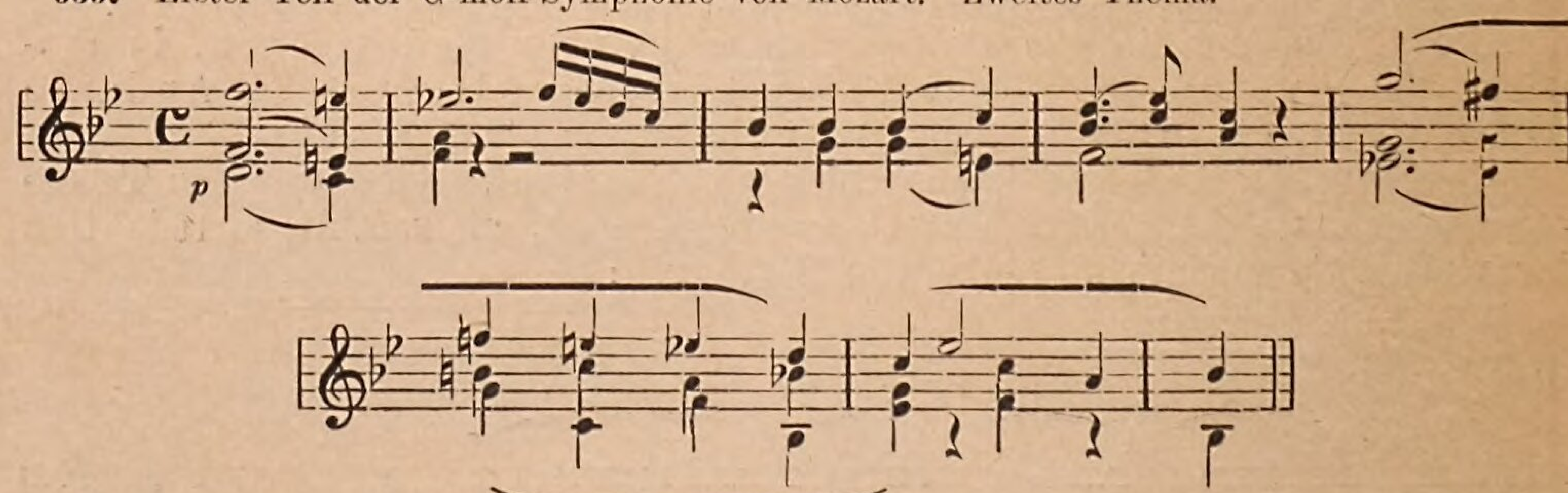
Das zweite Thema folgt in der Dominant:

534.



in Molltonarten ebenfalls in einer Paralleltonart:

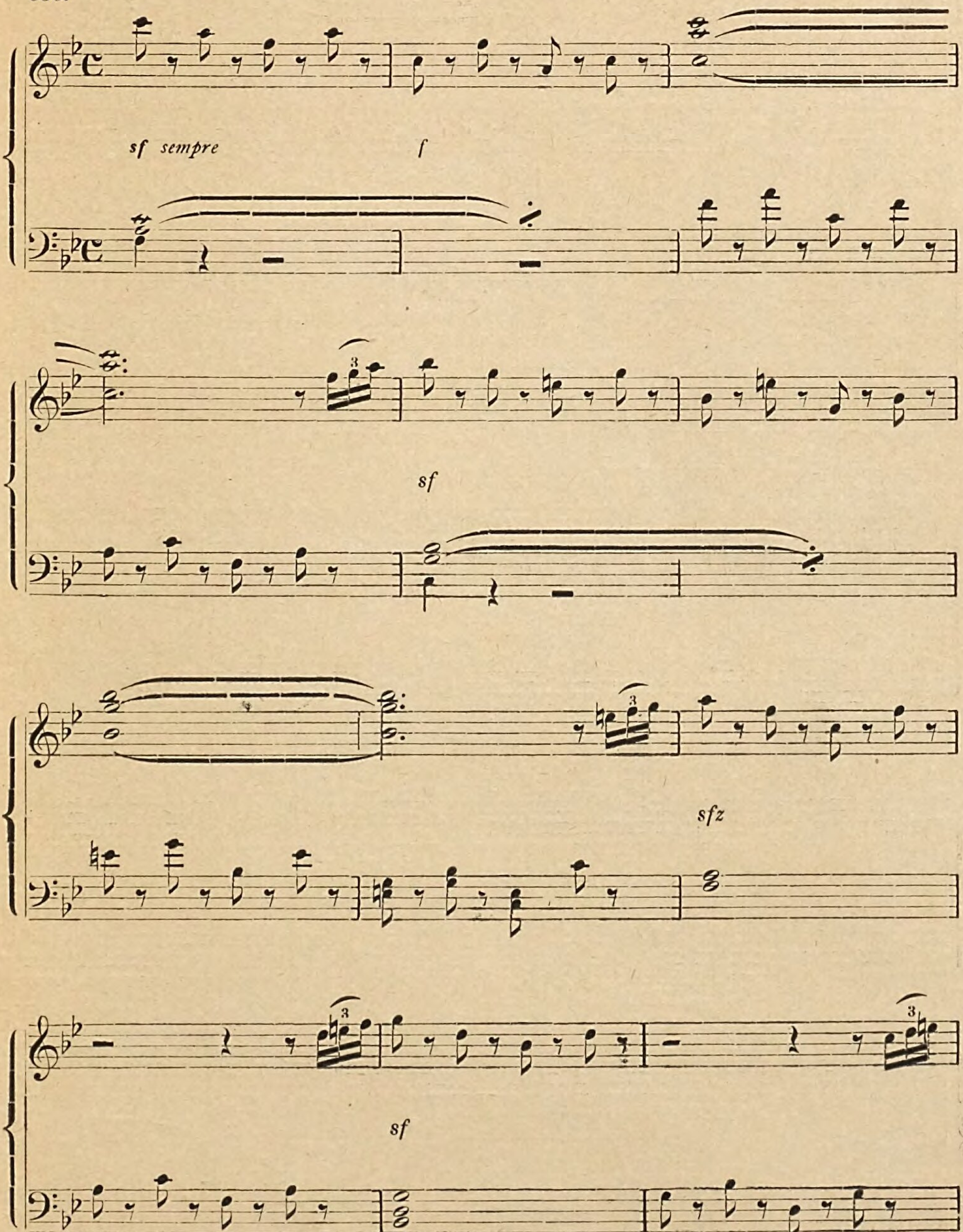
535. Erster Teil der G-moll-Symphonie von Mozart. Zweites Thema.

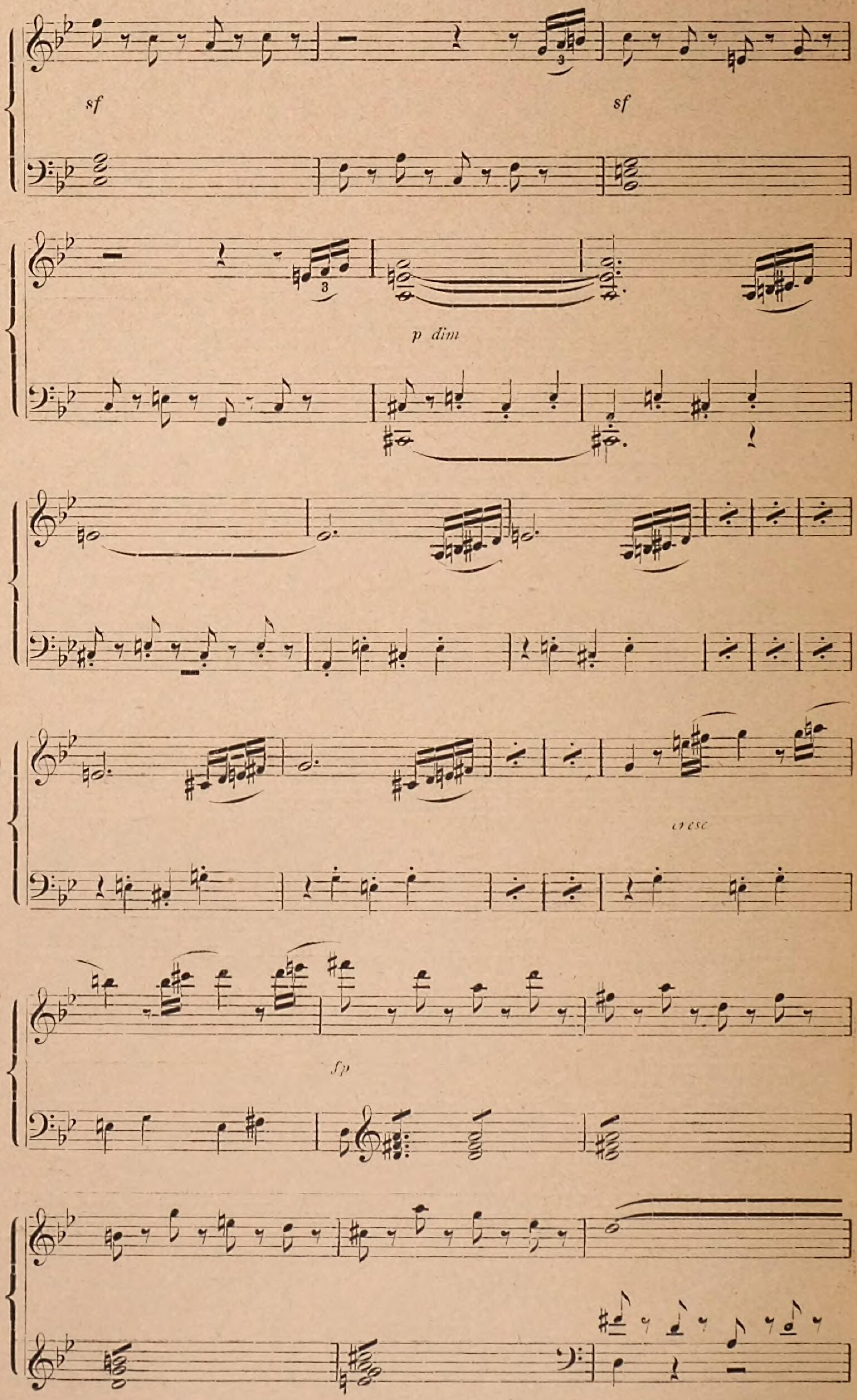


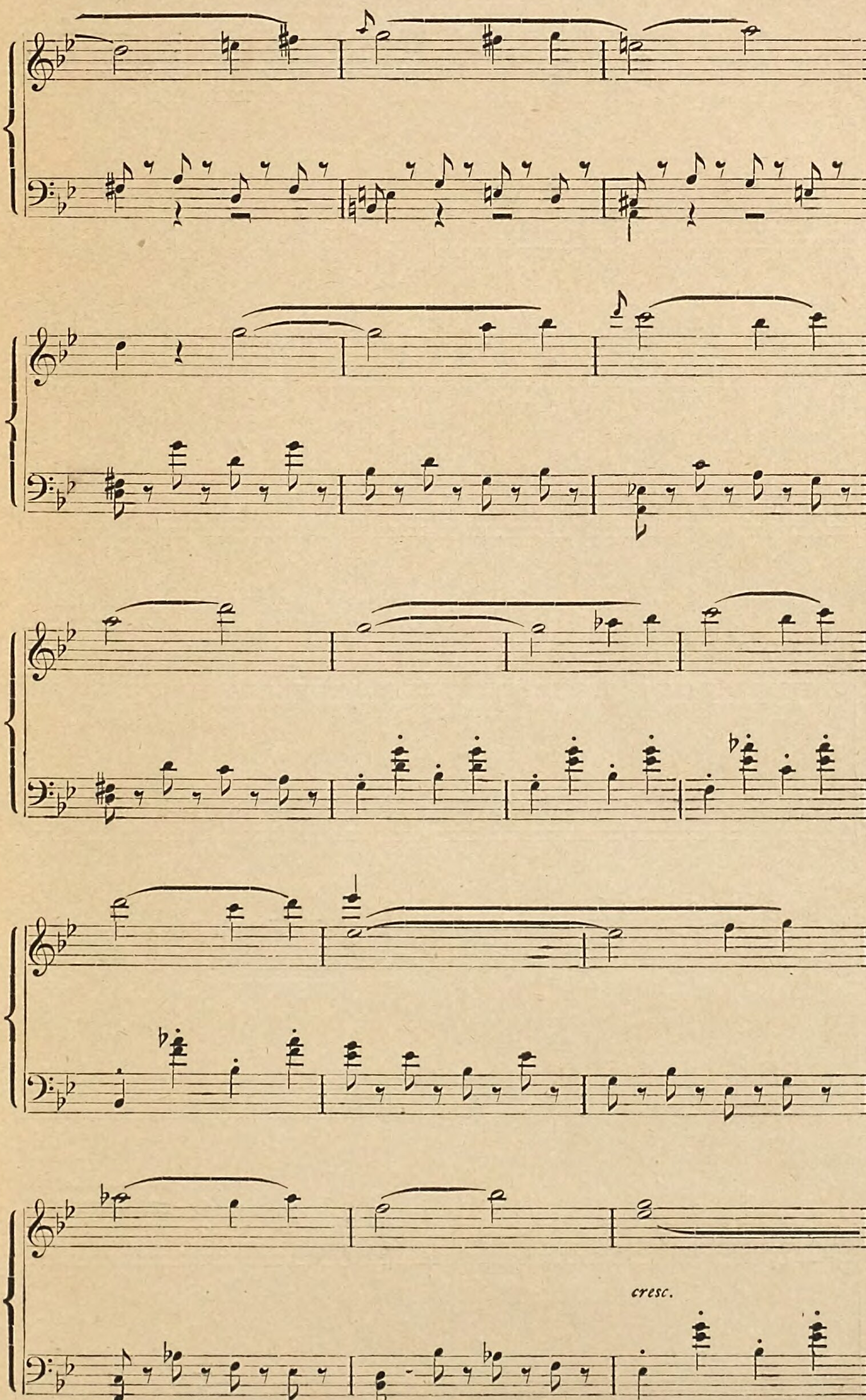
Der Schluss des ersten Teils erfolgt gewöhnlich auf der Quinte. Dieser erste Teil wurde nun wiederholt, wovon man jedoch später abging. Im zweiten

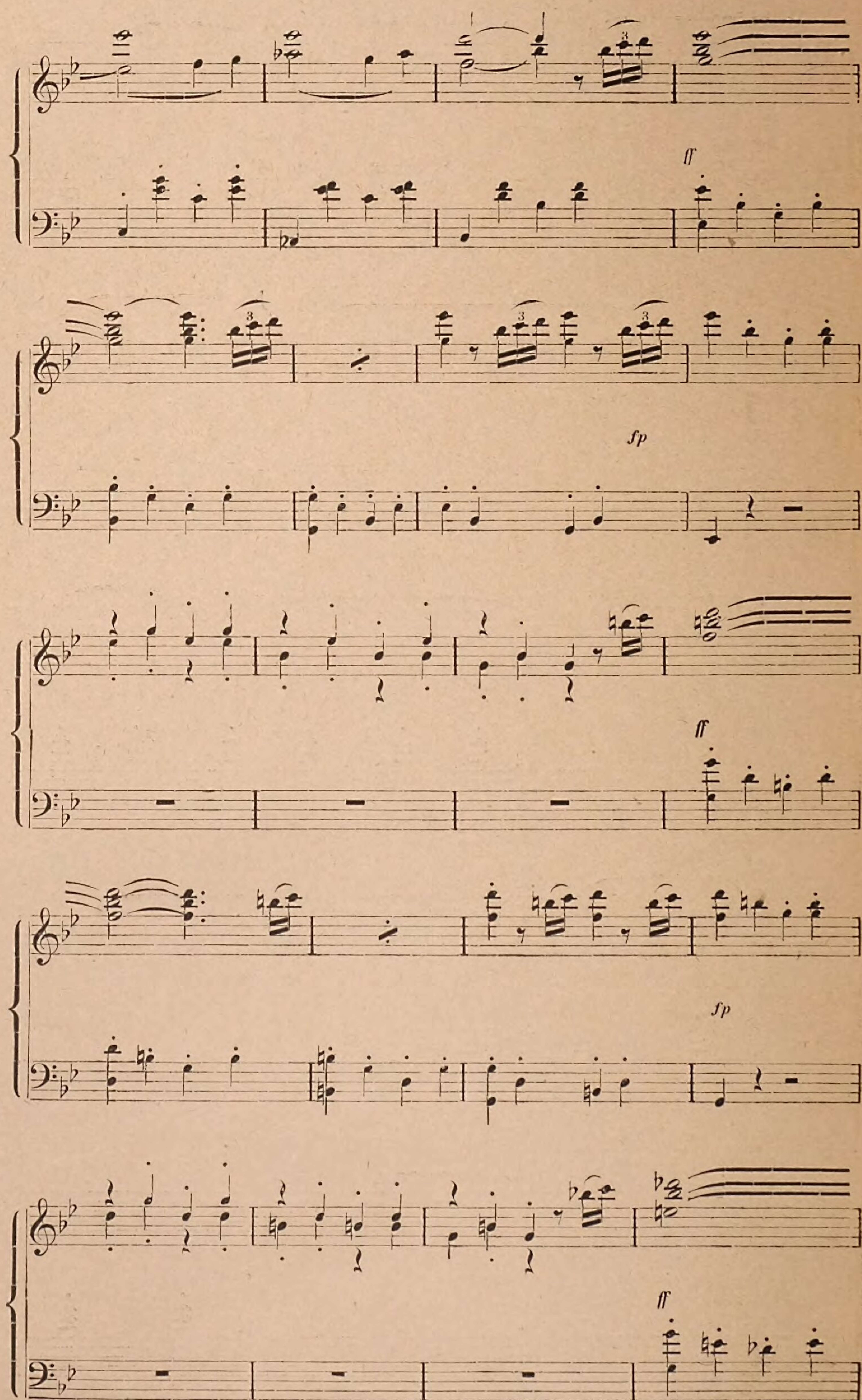
Teile erfolgt die Durchführung der Haupt- und Nebenmotive des ersten Teiles, in entfernteren Tonarten. In der Kunst der Durchführung war besonders Beethoven sehr gewandt. Seine Durchführungssätze enthalten geistreiche melodische und harmonische Kombinationen. Mit kühnen Wendungen führt uns der Meister aus den poetischen Wunderregionen, die er unseren erstaunten Augen eröffnet hat, wieder in die ursprüngliche Stimmung zurück. Eine der genialsten und bewunderungswürdigsten Eingebungen dieser Art bietet uns der Durchführungsteil der oben genannten Symphonie in B-dur, welchen wir hier unverkürzt folgen lassen:

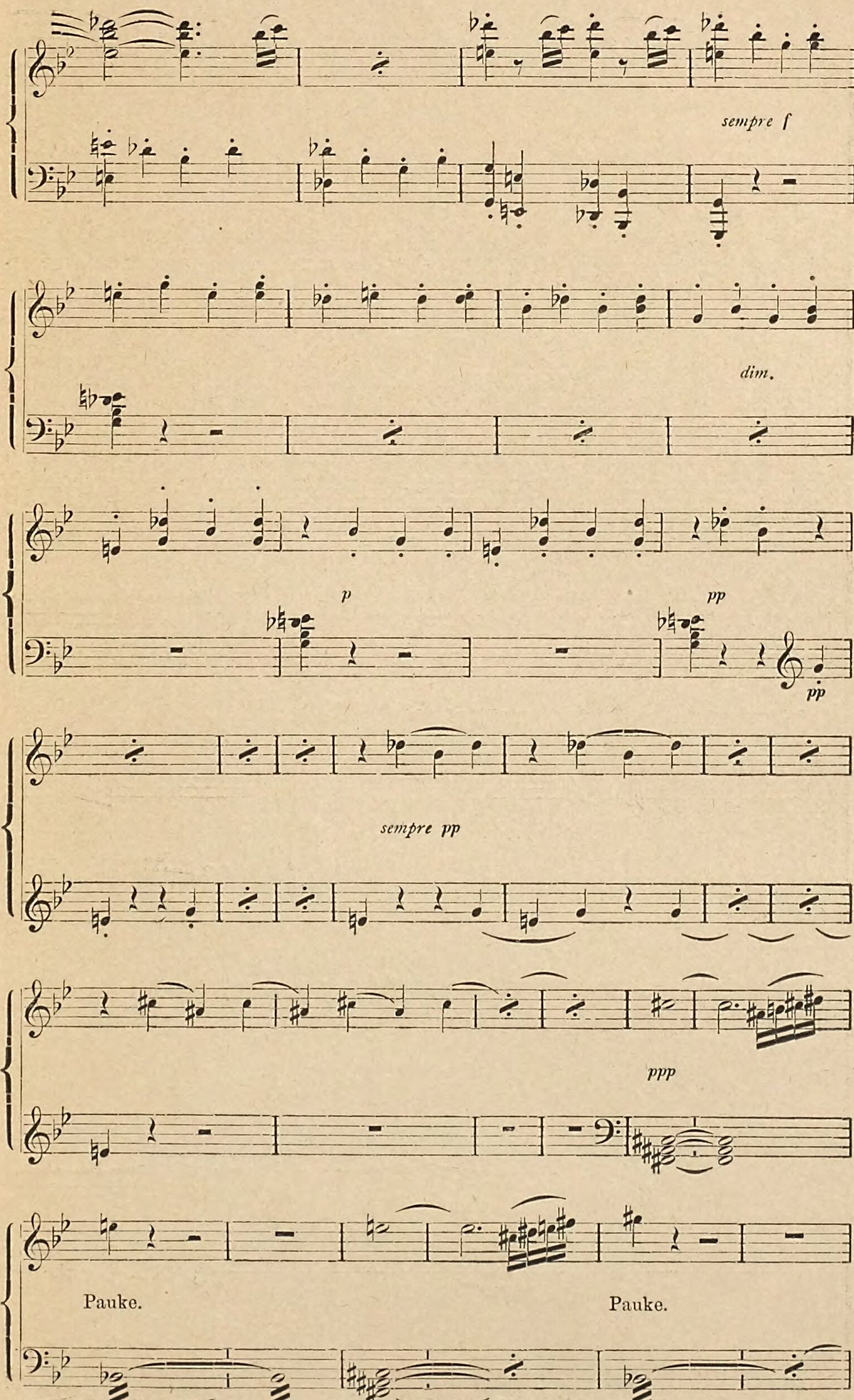
536.

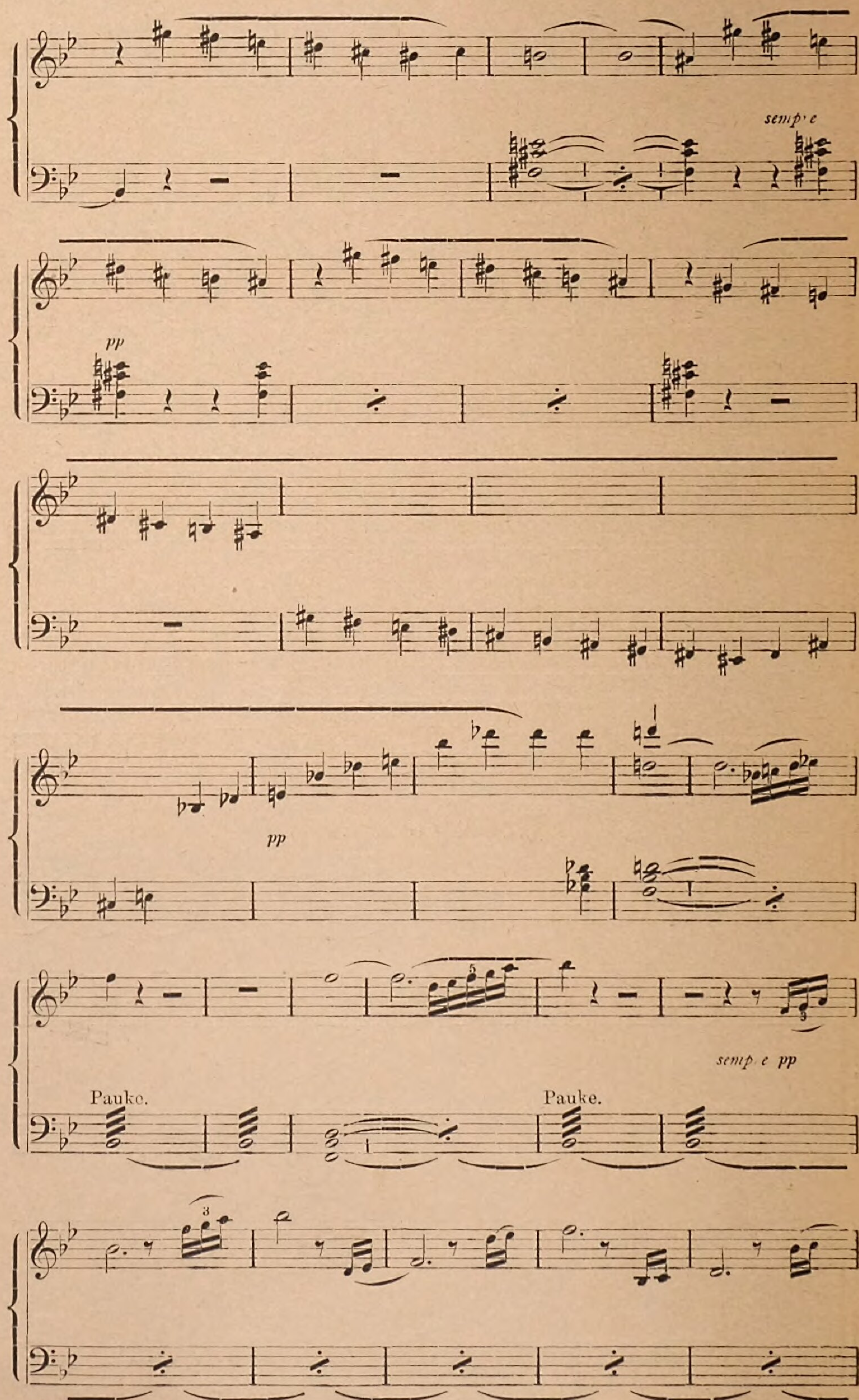


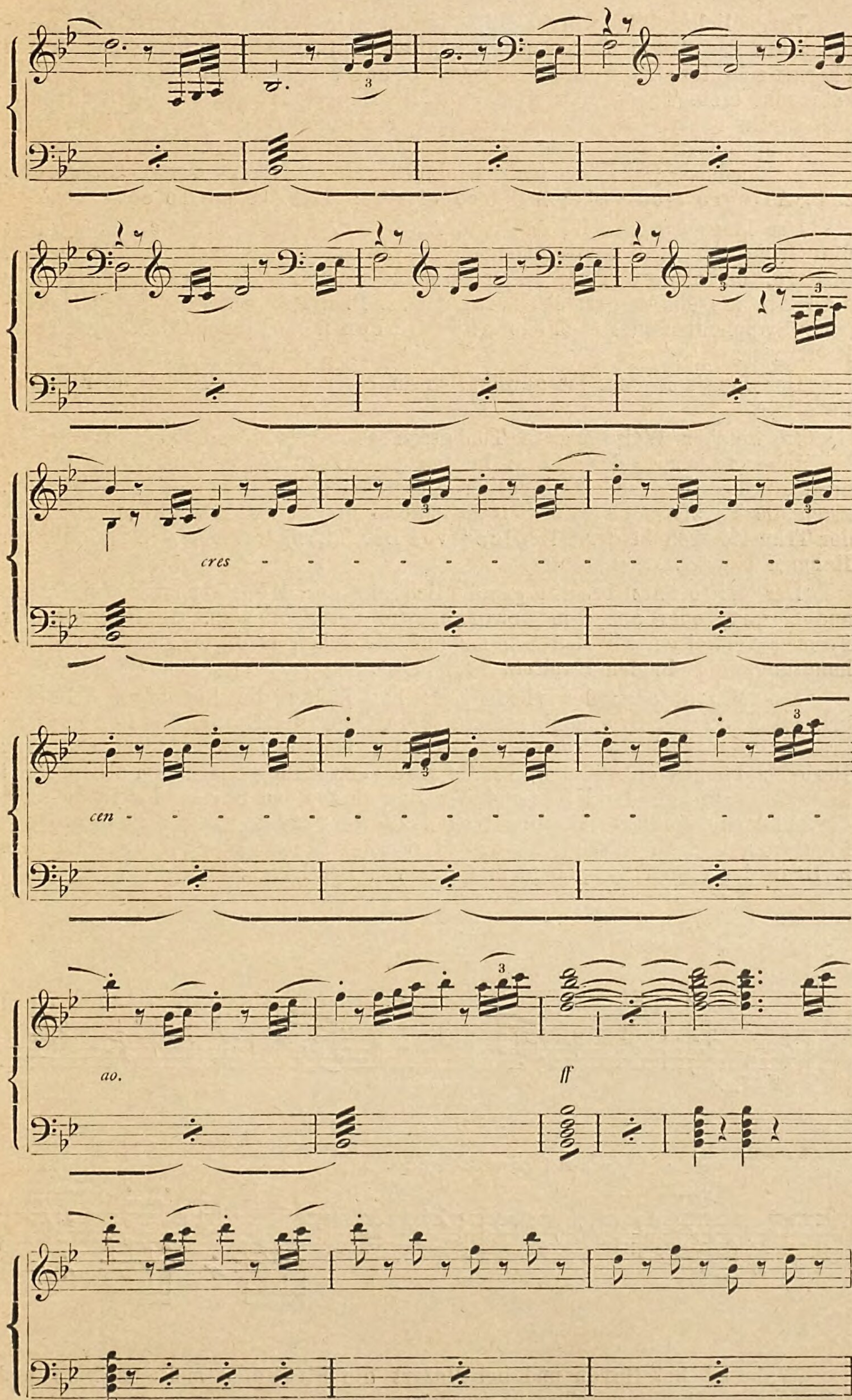

sf
sf
p dim
cresc
fp


cresc.


ff
fp
ff
fp
ff


sempre f
dim.
p
pp
pp
sempre pp
ppp
Pauke.
Pauke.


semp.re
pp
pp
Pauke.
Pauke.
semp. e pp


cres
cen
ff

Vergebliche Mühe wäre es, die hinreissende Wirkung des nach dem Ansturm des gewaltigen Crescendos in voller Kraft wieder auftretenden ersten Themas schildern zu wollen. — Wie wir aus vorstehendem Beispiele ersehen, kehrt das erste Thema nun wieder in die Haupttonart zurück und ebenfalls das zweite nebst den Nebenmotiven. Der Abschluss des Ganzen erfolgt in der Haupttonart. Nach dem Charakter des Satzes oder der Motive können die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit des Allegro verwendet werden. z. B. Allegro moderato; Allegro vivace; Allegro molto etc.

Der langsame Satz im Adagio, Andante, Andantino etc. beansprucht die Grundzüge des vorhergehenden Allegro, jedoch nicht mit derselben Strenge, da manche Teile enger verbunden sind. Zuweilen erscheint das Andante als ein variiertes Thema, wie z. B. die Andantes in den Haydnschen Symphonien oder auch das Andante con moto in der C-moll-Symphonie Beethovens.

Der langsame Satz ist gewöhnlich in einer anderen Tonart oder in der Parallele.

In welcher Weise unsere Tonheroen es verstanden haben, grossartige, herrliche, tiefempfundene Ideen in den langsamen Sätzen zum Ausdruck zu bringen, das beweisen hinlänglich die Symphonien dieser grossen Meister. Auch die Tanzform findet sich manchmal in breiter Art ausgeführt, wie z. B. der Trauermarsch in der „Eroica“ von Beethoven, welcher sich in weitesten Rahmen bewegt.

Der dritte Satz besteht gewöhnlich aus der Menuett, wie bei Haydn und Mozart, oder aus dem Scherzo, wie bei Beethoven. In Bezug dieser Formen verweisen wir den Schüler auf die schon erfolgte ausführliche Behandlungsweise in den Kapiteln 24 und 25.

Das Finale oder der vierte Satz hat häufig die Rondoform. In der brillanten Jupiter-Symphonie setzte Mozart an die Stelle des Rondos eine grossartig ausgeführte Fuge. Liederartige Motive in zwei, drei und vier Perioden können ebenfalls im Finale ihre Verwendung finden. Im allgemeinen herrscht auch hier die Form und der Bau des ersten Satzes der Symphonie, obwohl mehr als zwei Hauptmotive dazu verwendet werden können. Das Finale kann auch durch eine besondere Einleitung eingeführt werden, wie z. B. in der ersten Symphonie in C-dur von Beethoven:

537. Finale.



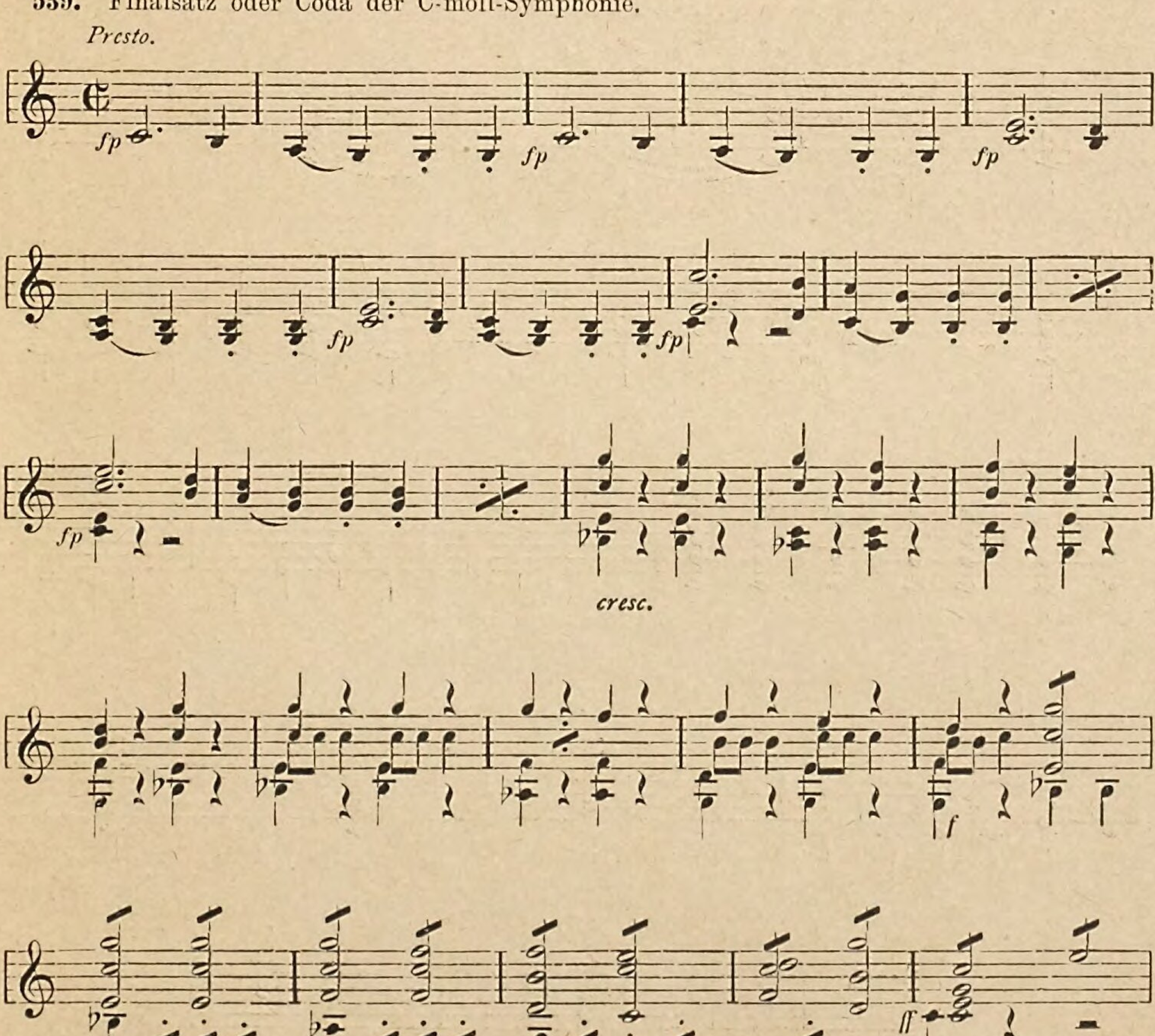
Während bei Haydn und bei Mozart die Finalsätze meistens kurz und bündig zum Abschluss gebracht werden:

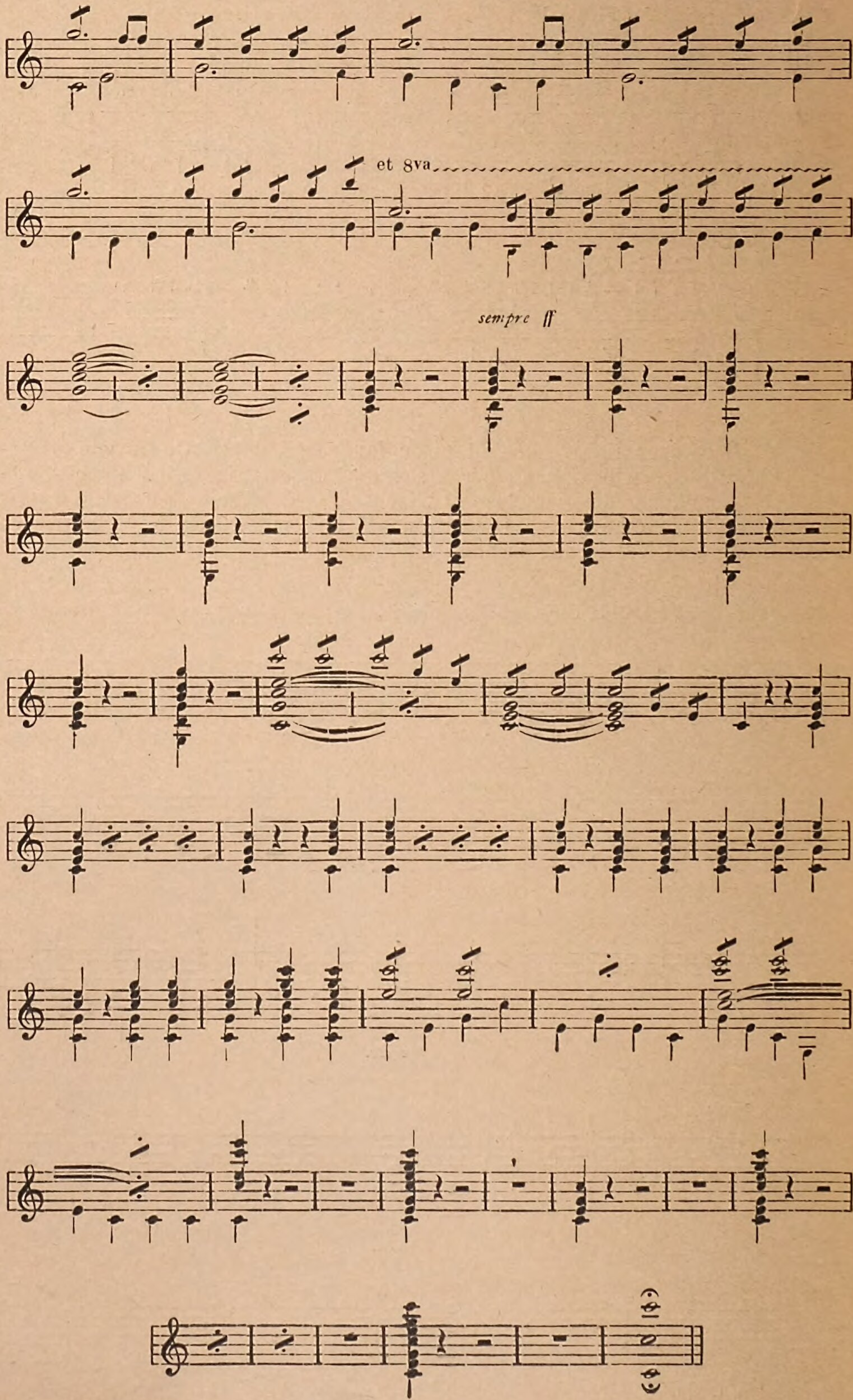
538. Schlusstakte des Finale der Es-dur-Symphonie von Mozart.



schwelgt Beethoven lieber noch in einer langausgeführten Coda von grossartiger Wirkung, wie z. B. in der famosen Coda im Finale der C-moll-Symphonie. Man kann diese Coda mit Recht einen vierten Teil des Satzes nennen, weil sie eine grosse Dimension hat und viel Neues in thematischer Bearbeitung und Variierung bringt.

539. Finalsatz oder Coda der C-moll-Symphonie.




et 8va
sempre ff

Ausser der Orchester-Symphonie giebt es auch noch konzertierende Symphonien, in welchen ein Instrument obligat oder solo behandelt wird, welches zwar die Hauptstimme führt, jedoch nicht in der virtuosen Weise, wie in einem Konzerte, in dem die Begleitung der übrigen Instrumente keineswegs untergeordnet sein darf. Als Muster derartiger Werke sind folgende zu empfehlen: Mozarts Symphonie mit obligater Violine; Berlioz „Harald-Symphonie“ mit obligater Bratsche; Litolffs Symphonie für Pianoforte und Orchester.

Man hat in neuerer Zeit auch die Ode-Symphonie, die Kantate-Symphonie sowie die dramatische Symphonie erfunden, in welchen aber die Grundformen der Symphonie nicht beibehalten wurden, sondern melodisch-freie Tongemälde, mit Deklamation, Solo- und Chorgesang verbunden, sind, wie z. B. Felicien Davids „Wüste“ und „Kolumbus“.

Auch die Symphonien, welche die Singstimmen in das Reich der Instrumentalmusik ziehen, wie Beethovens „Neunte Symphonie mit dem Schlusschor“ im Finale, Mendelssohns „Lobgesang“, Berlioz dramatische Symphonie „Romeo und Julie“, dessen „Faust“, Liszt's„ Faustsymphonie mit Schlusschor“ gehören natürlicherweise dieser Gattung an.

40. Aufgabe.

Eine Symphonie zu schreiben ist wohl die schwierigste Aufgabe für den Schüler. Selbst bei den Hochbegabten pflegen die ersten Versuche dieser Art mangelhaft auszufallen, und es bedarf fast immer längerer Zeit und wiederholter unverdrossener Arbeit, ehe dem Schüler die Faktur eines grossen Symphoniesatzes mit einiger Sicherheit gelingt. Vor allem suche er nicht gleich hoch oben hinausfahren zu wollen, sondern nehme sich als Vorbild die Verfahrungsweise Haydns und Mozarts.

Zu diesem Zwecke empfehlen wir das Studium der Partituren von den Symphonien letzterer Meister. Eine musikalische Promenade durch den lieblichen symphonischen Garten, in welchen die Meister so zahlreiche schöne, duftige und köstliche Blumen gepflanzt haben, auszuführen, wird gewiss fruchtbringend sein.

Nach Absolvierung dieses vorgeschlagenen Studiums, nehme der Schüler die Beethovenschen Symphonien durch, von der ersten bis zur neunten.

Wiederholt raten wir dem Schüler dringend, so viele schriftliche Arbeiten zu machen, wie nur möglich — gleichviel ob dies Abschriften berühmter Meisterwerke sind, oder eigene thematische Arbeiten — nur dadurch erlangt der Schüler Gewandtheit in Beherrschung der Formen und im Niederschreiben eigener Gedanken.

Unter den modernen Komponisten ragen besonders Mendelssohn, Schumann, Brahms, Niels W. Gade u. a. als Symphoniker hervor, deren Werke des Schönen und Interessanten vieles bieten.

Die Erfindung prägnanter Themen und deren Durchführung ist hier die Hauptsache, denn sind diese unbedeutend, d. h. nicht genügend melodiös, so wird der Symphoniesatz trotz allerhand Künsteleien keine nachhaltige Wirkung bei dem Publikum erzeugen.

Manche Komponisten glauben, die Armseligkeit ihrer musikalischen Ideen hinter vielseitigen Modulationen verstecken zu können, das ist aber ein grosser Irrtum; man werfe einen Blick auf die Partituren der grossen Symphoniker, und man wird sehen, dass diese, so lange sie noch etwas in einer Tonart zu sagen hatten, auch darinnen verblieben.

Ebenso vermeide der Schüler die Weitschweifigkeit, in welche leider viele Komponisten sich ergehen. Franz Schubert hat z. B. seine Werke meist zu lang ausgesponnen und zu viele ermüdende Wiederholungen gebracht, welche, trotz aller Schönheiten mit denen sie ausgestattet sind, dennoch ermüdend wirken.

Fünfundvierzigstes Kapitel.

Ueber die Teilnahme der einzelnen Instrumente an der Melodienbildung und am Aufbau des Themas.

Bevor wir das Feld der Instrumentalmusik verlassen, wollen wir noch einige Gesichtspunkte für die Komposition für mehrere zusammenwirkende Instrumente ins Auge fassen.

Es ist selbstverständlich, dass ein Thema nicht unausgesetzt von einem und demselben Instrument ausgeführt, sondern bald von dem einem, bald von einem anderen übernommen werden muss. Nur bei einem einstimmigen Gesange kann von einer dauernd führenden Hauptstimme die Rede sein, obgleich auch da die Begleitung, wenn eine solche vorhanden ist, gelegentlich einige selbtsändige melodische Phrasen bringen wird, sei es wenn diese pausiert, sei es, wenn sie auf einem Ton längere Zeit stillsteht oder aber selbständig kontrapunktierend, oder in freier oder strengerer Imitation mit ihr verbunden ist.

Es giebt, wie wir bereits im Laufe des Buches gelernt haben, Instrumentalkompositionen, bei denen ein Soloinstrument die Hauptstimme führt, ein anderes oder ein Ensemble dazu nur begleitet. Trotzdem treten auch hier für die Begleitung Momente hervor, in denen sie ebenfalls die Melodienführung, sei es selbständig oder in Nebenmelodien, mit dem Soloinstrument übernimmt und letzteres unterstützt. Sehr viele Themen sind auch schon so angelegt, dass ein Teil ihres Wesens im Eingreifen anderer Stimmen beruht, wie z. B. in Beethovens „C-moll-Symphonie“, wo der Melodienfaden sich durch die verschiedenen Instrumente zieht:

510. *Allegro con brio.*

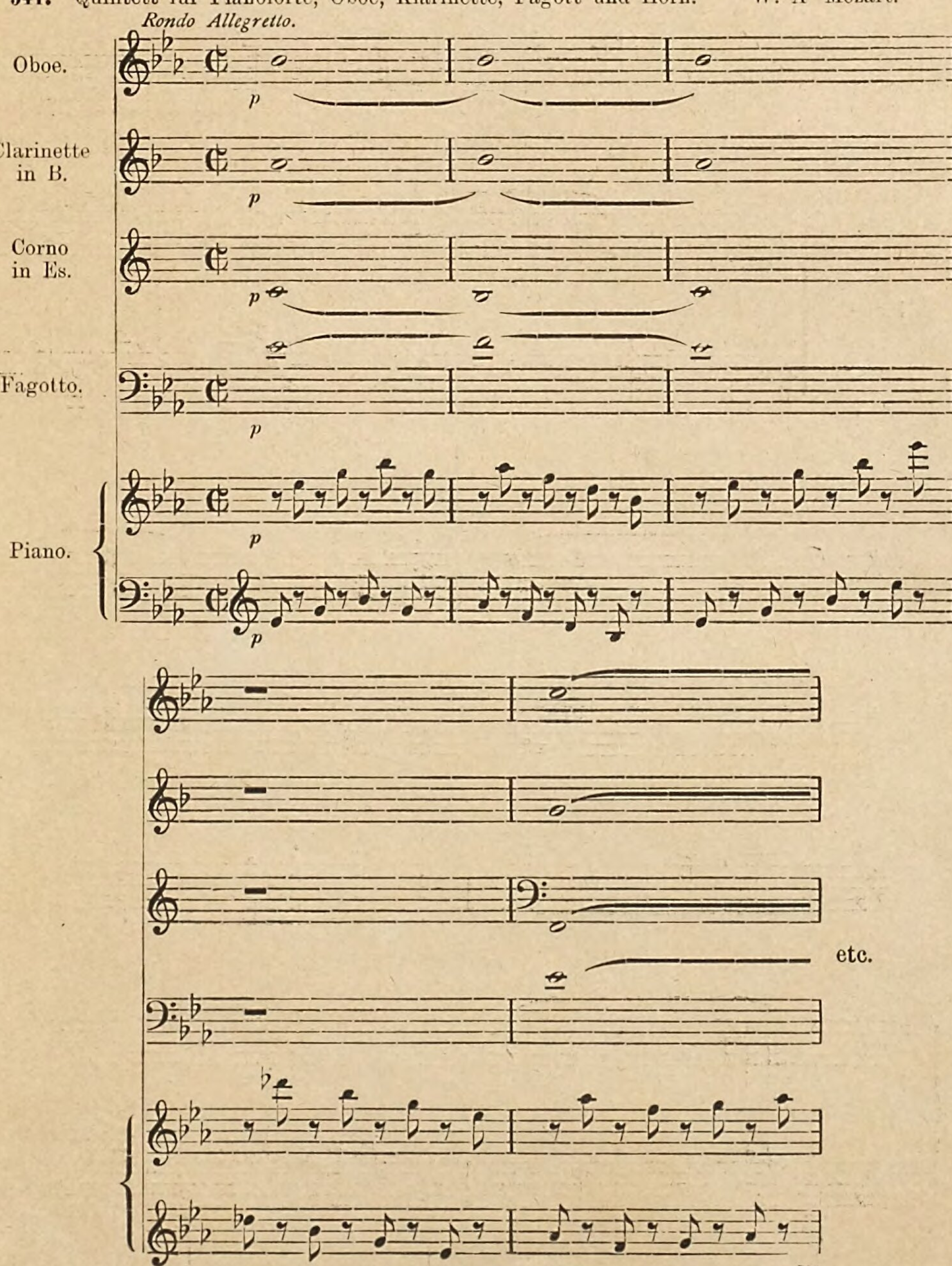


In früherer Zeit wurden Ensembles geschrieben, bei denen Instrumente nur als Füllstimme oder Stützen benutzt wurden; so u. a. die Trios mit einer nur den Klavierbass verdoppelnden Cellostimme, wie sie noch Haydn schrieb. Auch die meisten Streichquartette von Spohr, sind derart behandelt, dass nur die erste Violine die bedeutendste Rolle dabei zu spielen hat, während die anderen als untergeordnete Begleitungsstimmen fungieren müssen.

Selbst bei einem einfachen Duett für zwei Instrumente sieht man darauf, dass jedes derselben einmal an die Reihe der Melodienführung kommt. In dieser Hinsicht bieten die Instrumentalwerke von Mozart und Beethoven, und vor allem in erster Reihe deren Violinsonaten, die allerlehrreichsten Muster, auf die wir den Schüler ganz besonders hinweisen.

Dabei vergesse man nicht, dass die Eigenart jedes Instruments für die Behandlung gewisse selbstverständliche Gesetze giebt, welche eine absolute Gleichstellung beim Zusammenwirken mit anderen nicht zulässt; während in der Klavierpartie Harpeggien und volle Griffe auftauchen, haben die Streichinstrumente Tonleitergänge oder sonstige Nebenmelodien oder Verzierungen, oder die Blasinstrumente aushaltende Akkorde auszuführen:

541. Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn. W. A Mozart.

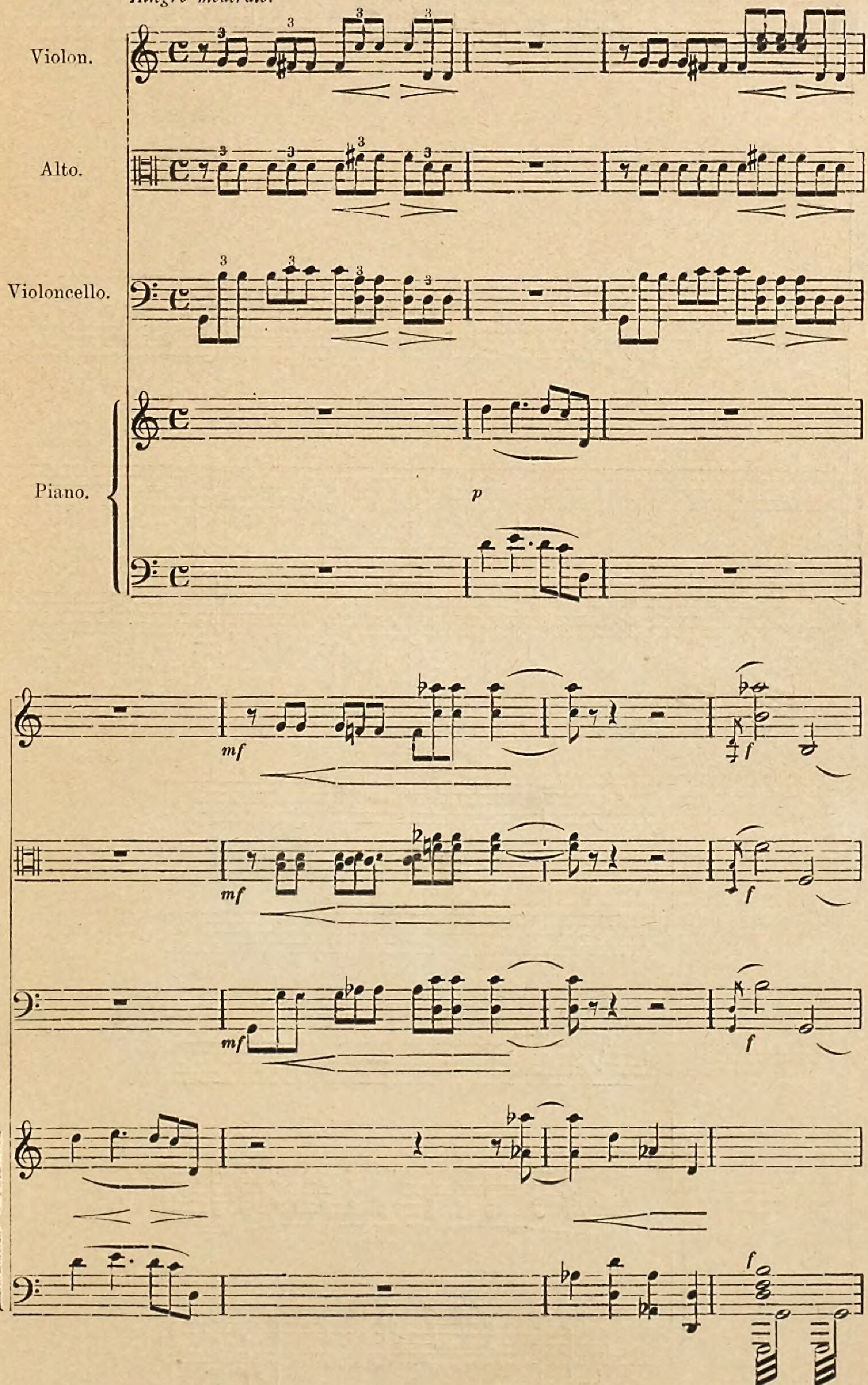


542. Quartett in Es für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. R. Schumann, op. 47.



543. Quatuor pour Piano, Violine, Alto et Violoncello. Ant. Rubinstein, op. 66.

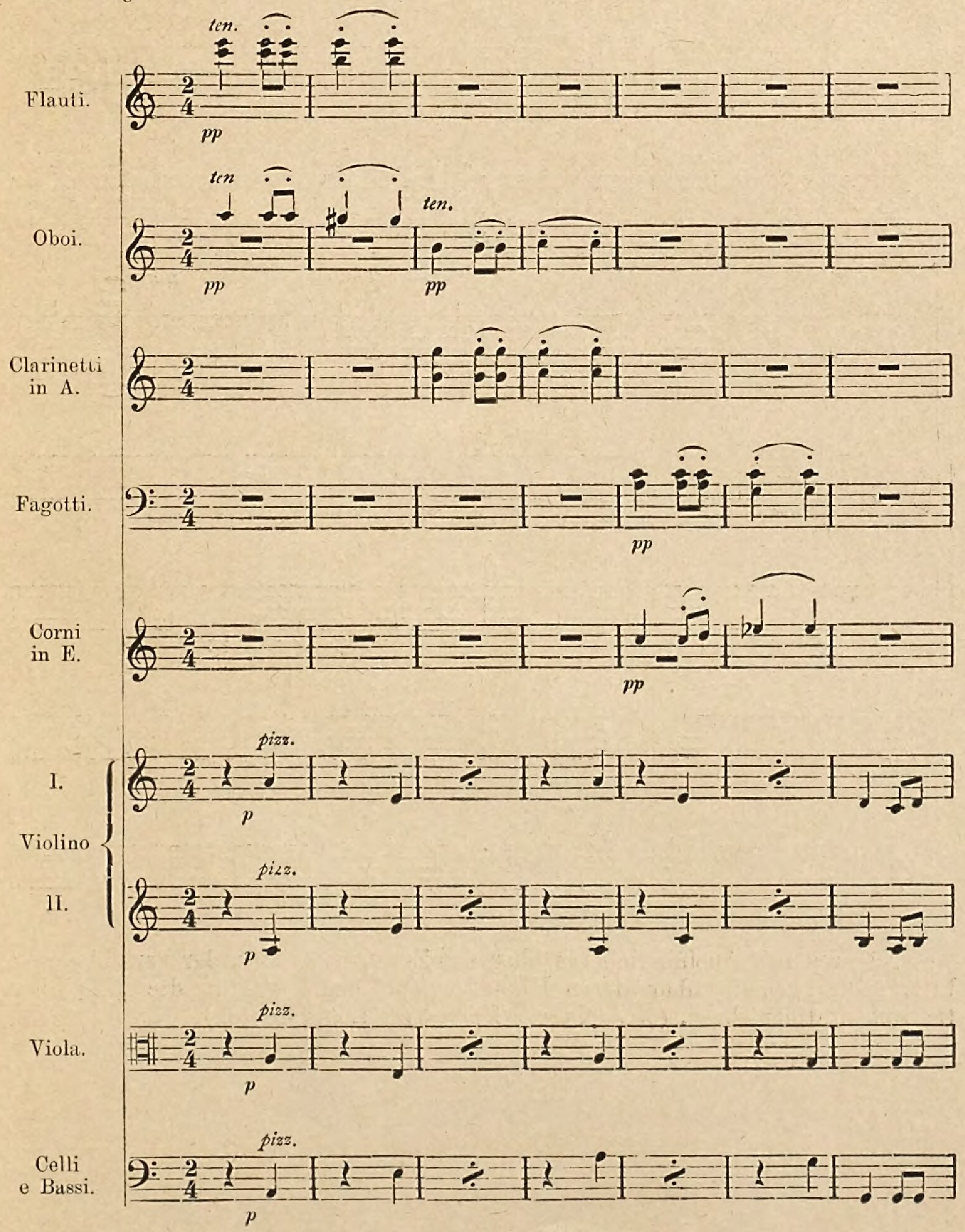
Allegro moderato.

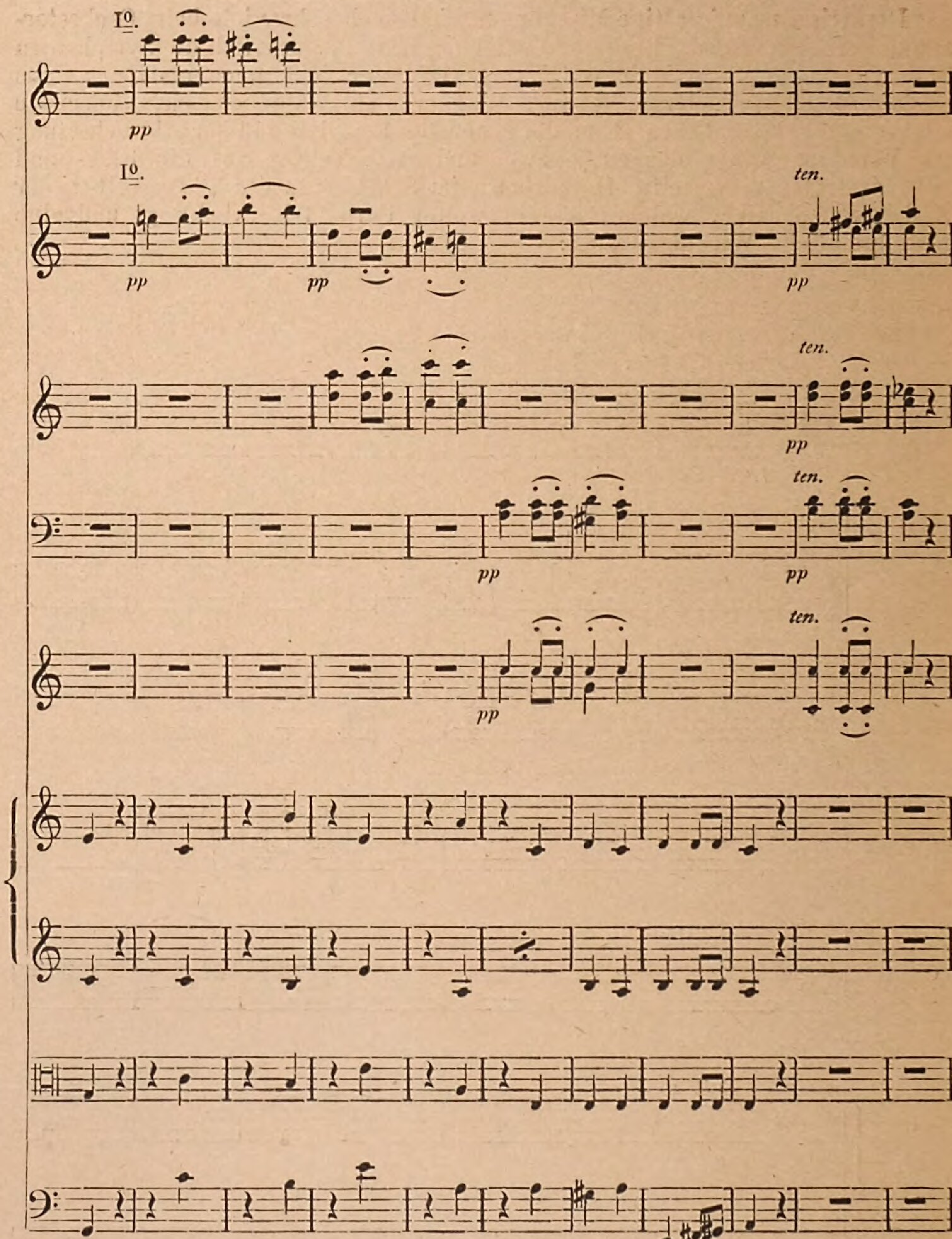



p

Derartige mannigfaltige Mischungen sind noch sehr viele beim Orchestersatz zu berücksichtigen. In dieser Beziehung bieten namentlich die Symphonien Beethovens eine unversiegbare Quelle origineller Klangkombinationen, aus welcher sämtliche moderne Meister, Wagner nicht ausgenommen, vielseitige Belehrung geschöpft haben. Eins der schönsten Beispiele solcher Abwechselung und Verteilung giebt das zu je zwei und zwei Takten auf die Blas- und Streichinstrumente verteilte Hauptthema im Schlusssatz des „Allegretto" der „A-dur-Symphonie", welches wie in weiter Ferne leise verklingt und eine unbeschreibliche Wirkung macht:

544. *Allegretto.* Beethoven.





Näheres und Ausführlicheres über das Zusammenwirken der verschiedenen Instrumente, sowie über deren Klangkombinationen enthält die „Populäre Instrumentationslehre“. (3. Auflage. Hannover, Louis Oertel.)

Sechsundvierzigstes Kapitel.

Das Recitativ.

Um ein Recitativ richtig zu komponieren, ist es am rätlichsten, sich vorerst die Poesie selbst so vorzudeklamieren, wie selbst ein guter, selbständiger Schauspieler recitieren würde.

Man unterscheidet drei verschiedene Recitative:

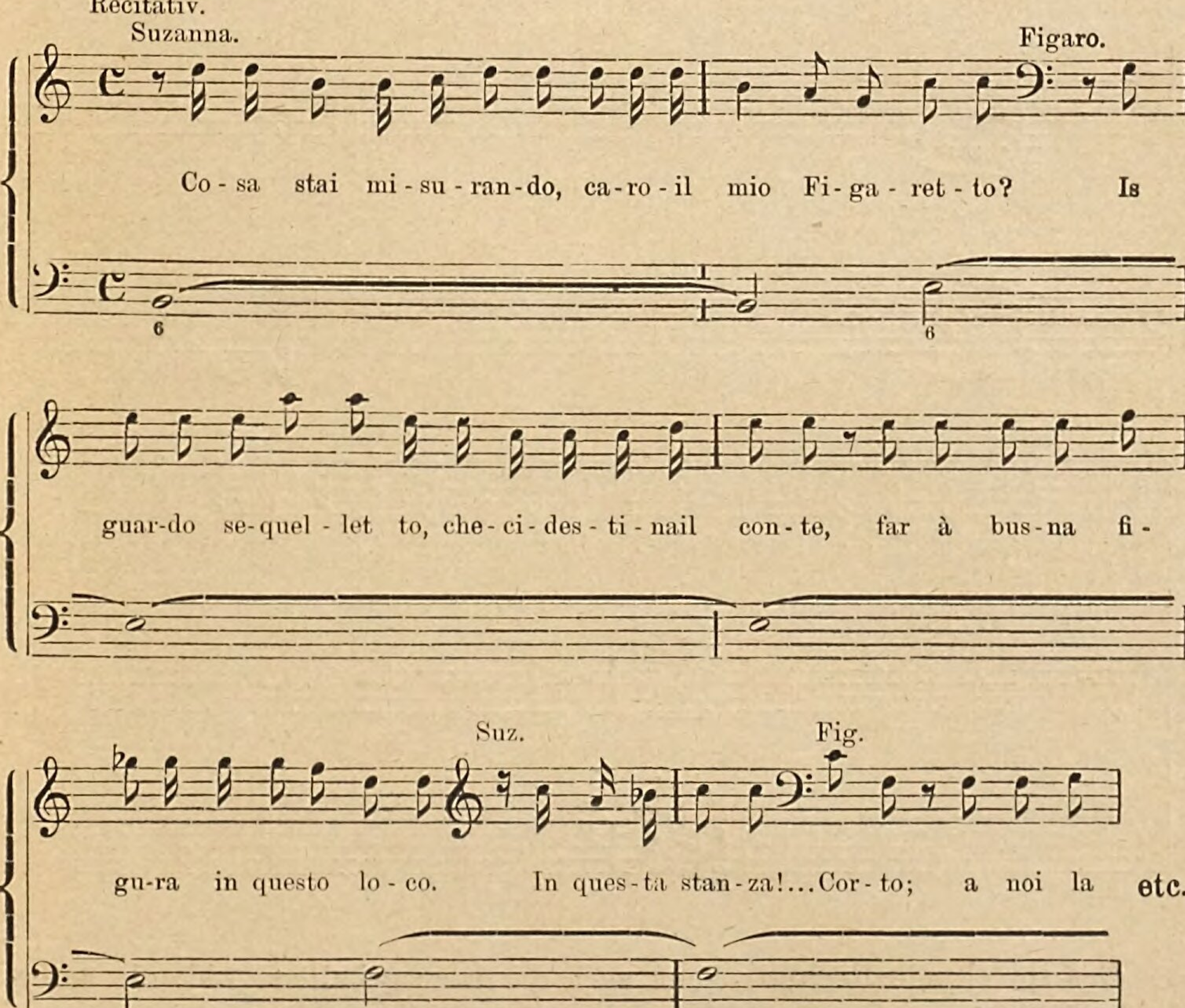
a) das einfache oder recitativo secco (Recitativo parlanto auf deutsch Sprechrecitativ.)

b) Das obligate Recitativ oder recitativo accompagnato (Recitativo stromentato) auch dramatisches Recitativ.

c) Das Arioso, eine Art Liedform, welches im Tempo gesungen wird

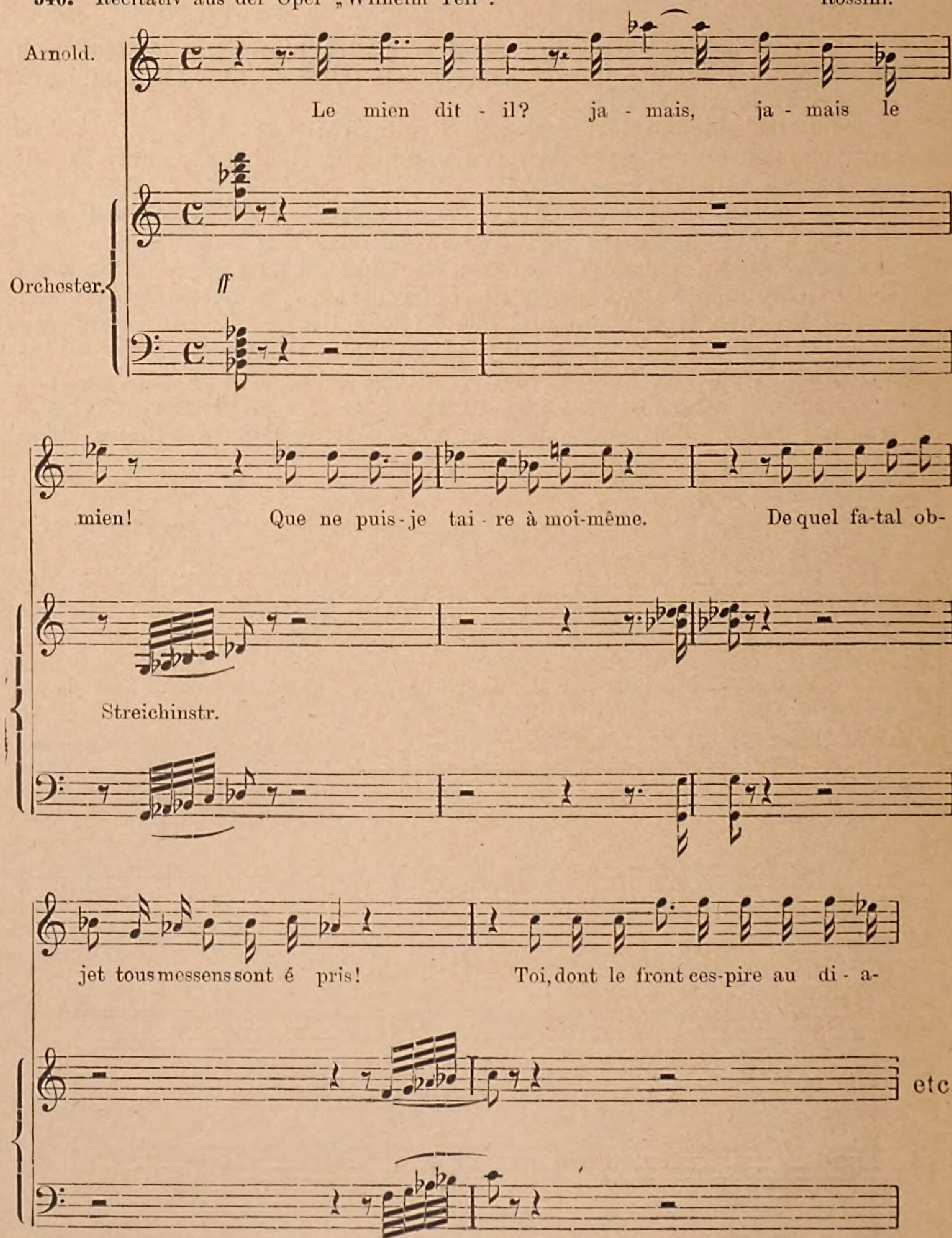
Das einfache Recitativ oder Sprechrecitativ, wird unterstützt und begleitet durch den Kontrabass und das Violoncell, welche die Grundtöne und Basstöne der Harmonie angeben und die harmonischen Wendungen andeuten. Auch giebt bei derartigen Recitativen neben dem Kontrabass das Violoncell durch Arpeggien den Akkord an, oder der Dirigent schlägt die Akkorde auf einem Piano an, und zwar nach der in der Bassstimme angedeuteten Bezifferung der Noten.

545. Nozze de Figaro. Mozart.
Recitativ.



Diese ältere Verfahrungsweise wurde durch Rossini gänzlich abgeschafft, indem er nicht allein der secco recitierenden Stimme einen melodiöseren Fluss gab, sondern auch das trockene Akkompagnement auf dem Klavier durch die Orchesterinstrumente ersetzte und dadurch der Situation und der Rührigkeit der Darstellenden mehr Lebendigkeit und Interesse verlieh.

546. Recitativ aus der Oper „Wilhelm Tell". Rossini.



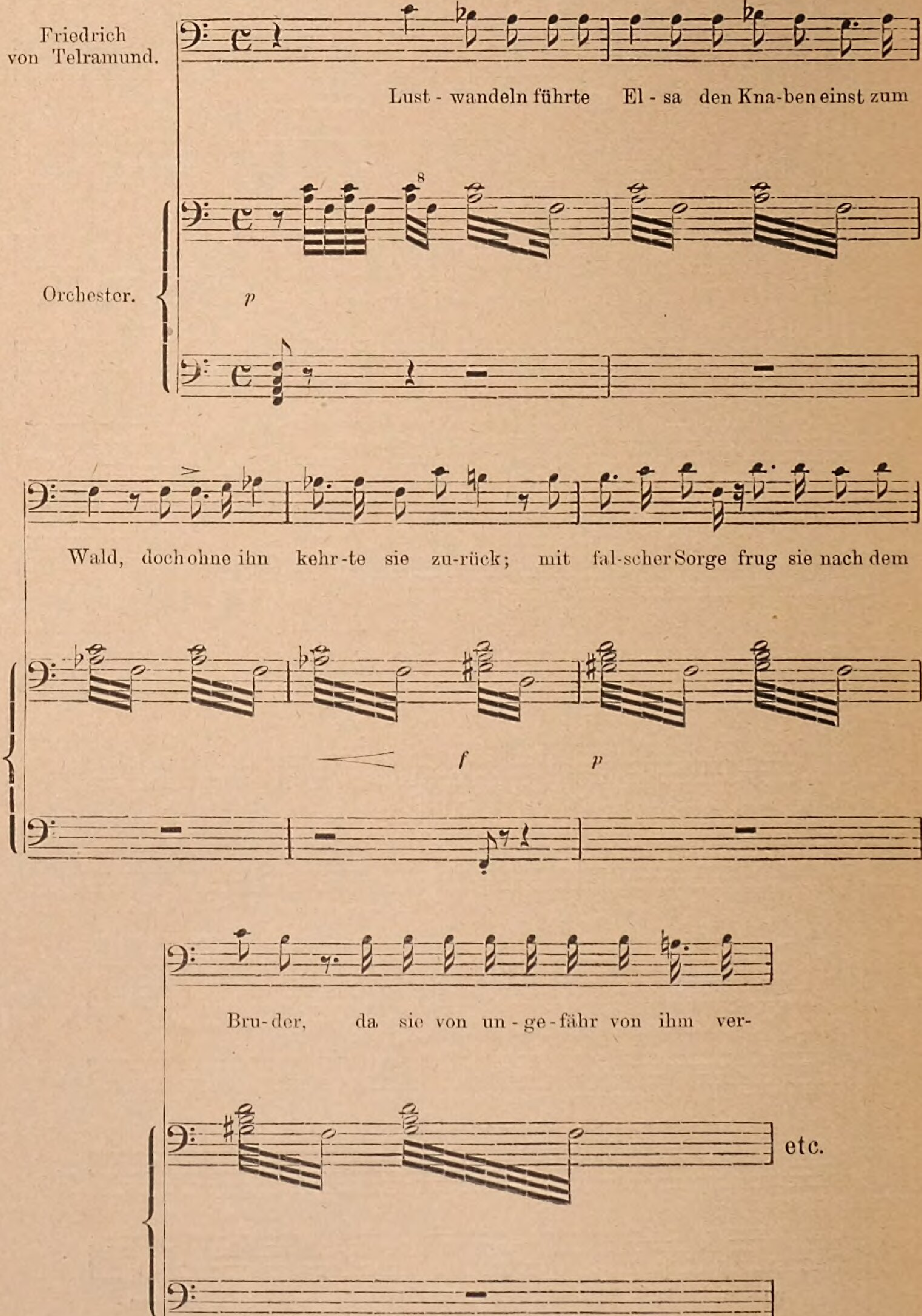
Das sprechende Recitativ kann auch durch ausgehaltene Akkorde unterstützt werden:

547. Orphée. Gluck.



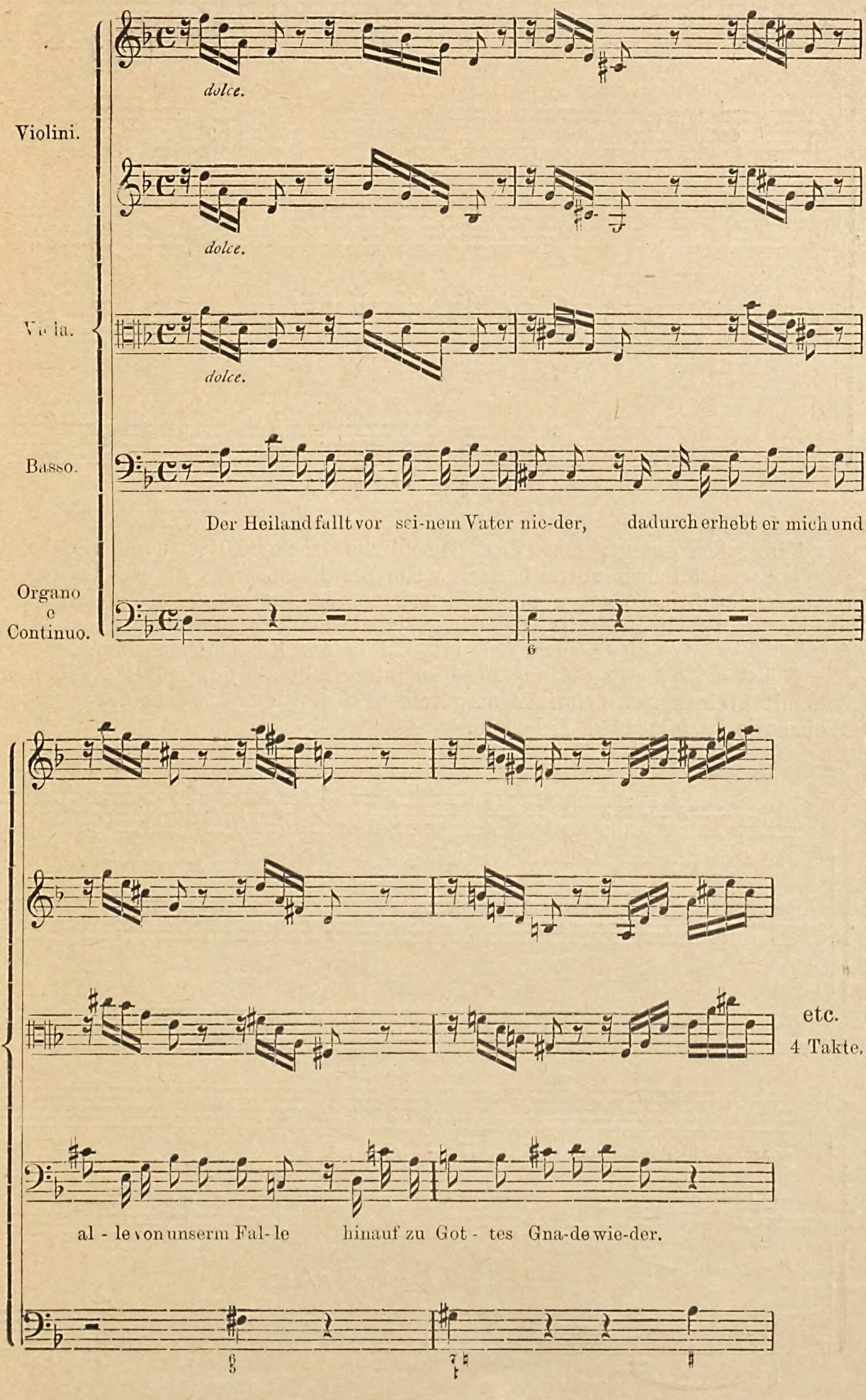
Desgleichen auch durch tremulierende Akkorde:

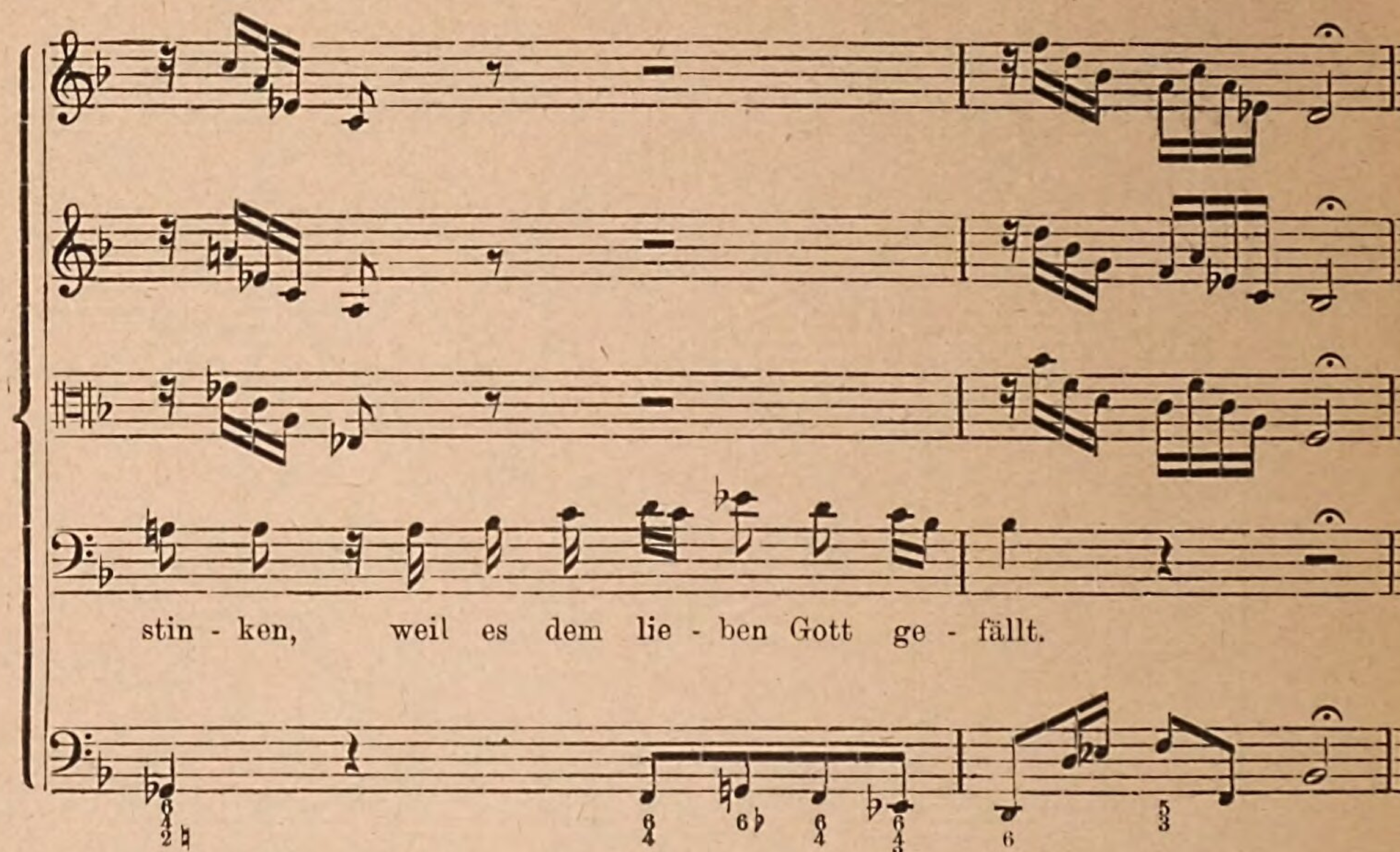
548. Lohengrin. R. Wagner.



Auch harpeggienartige Akkorde sind von guter Wirkung:

549. Matthäus-Passion. J. S. Bach.

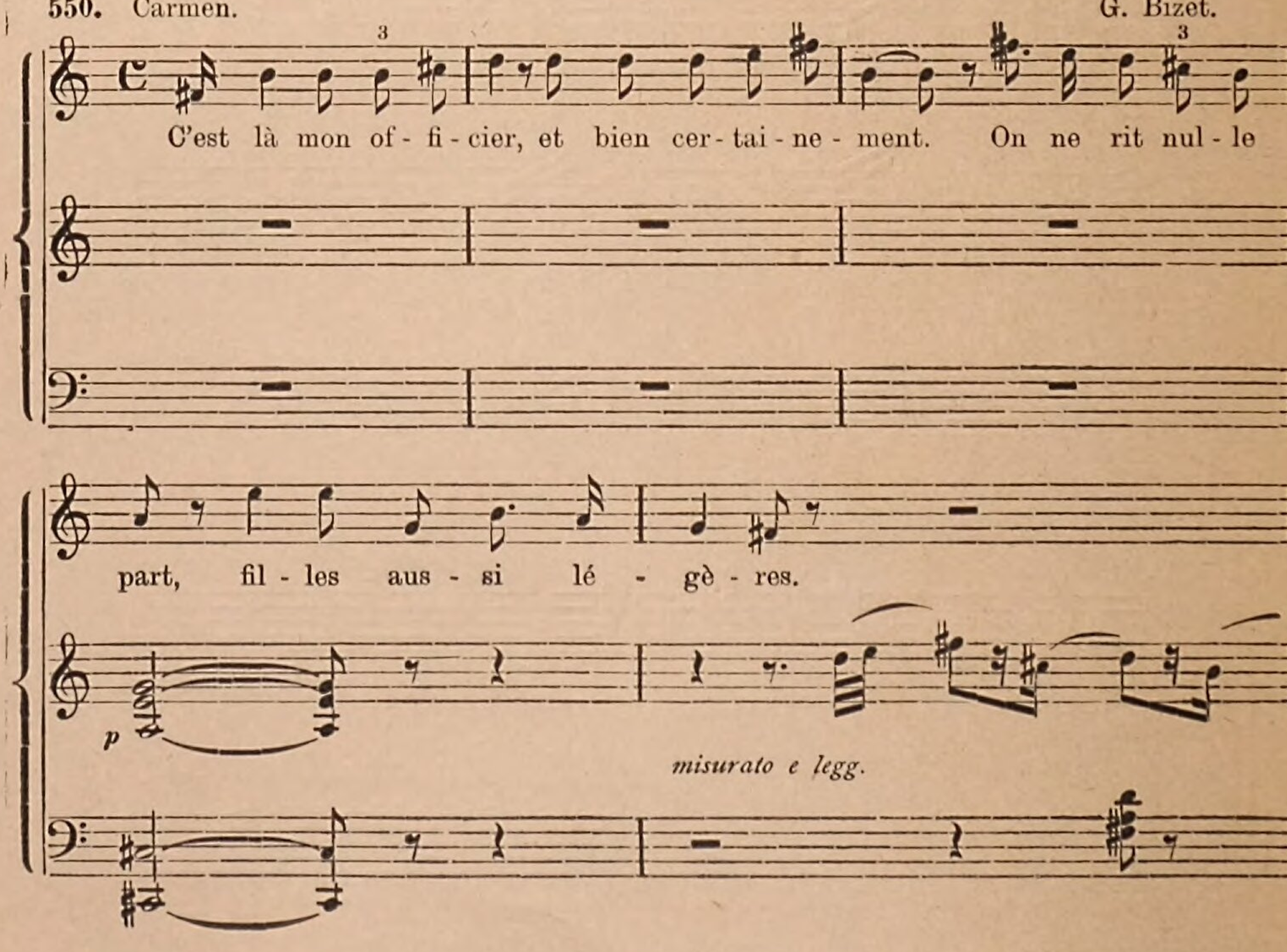


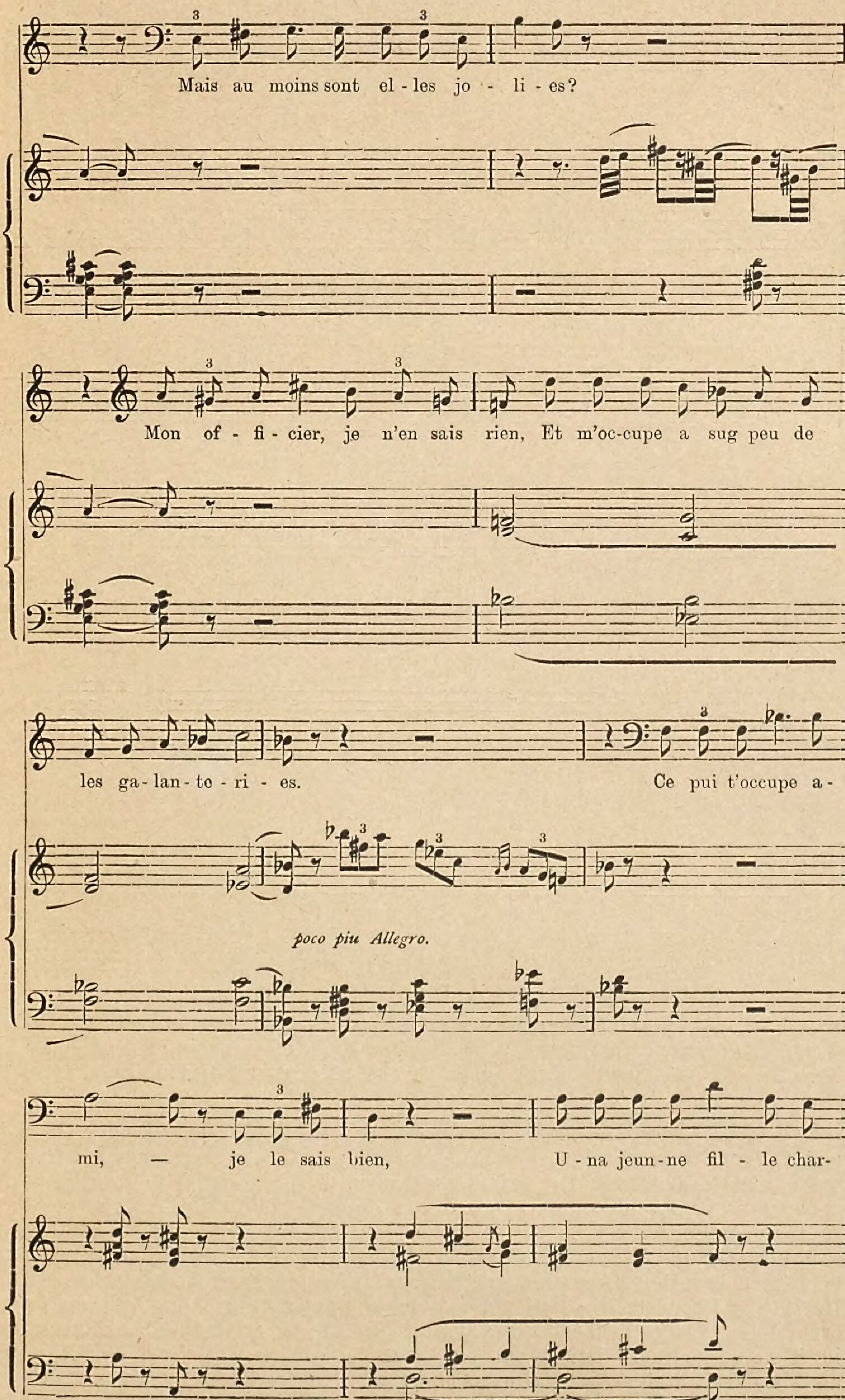


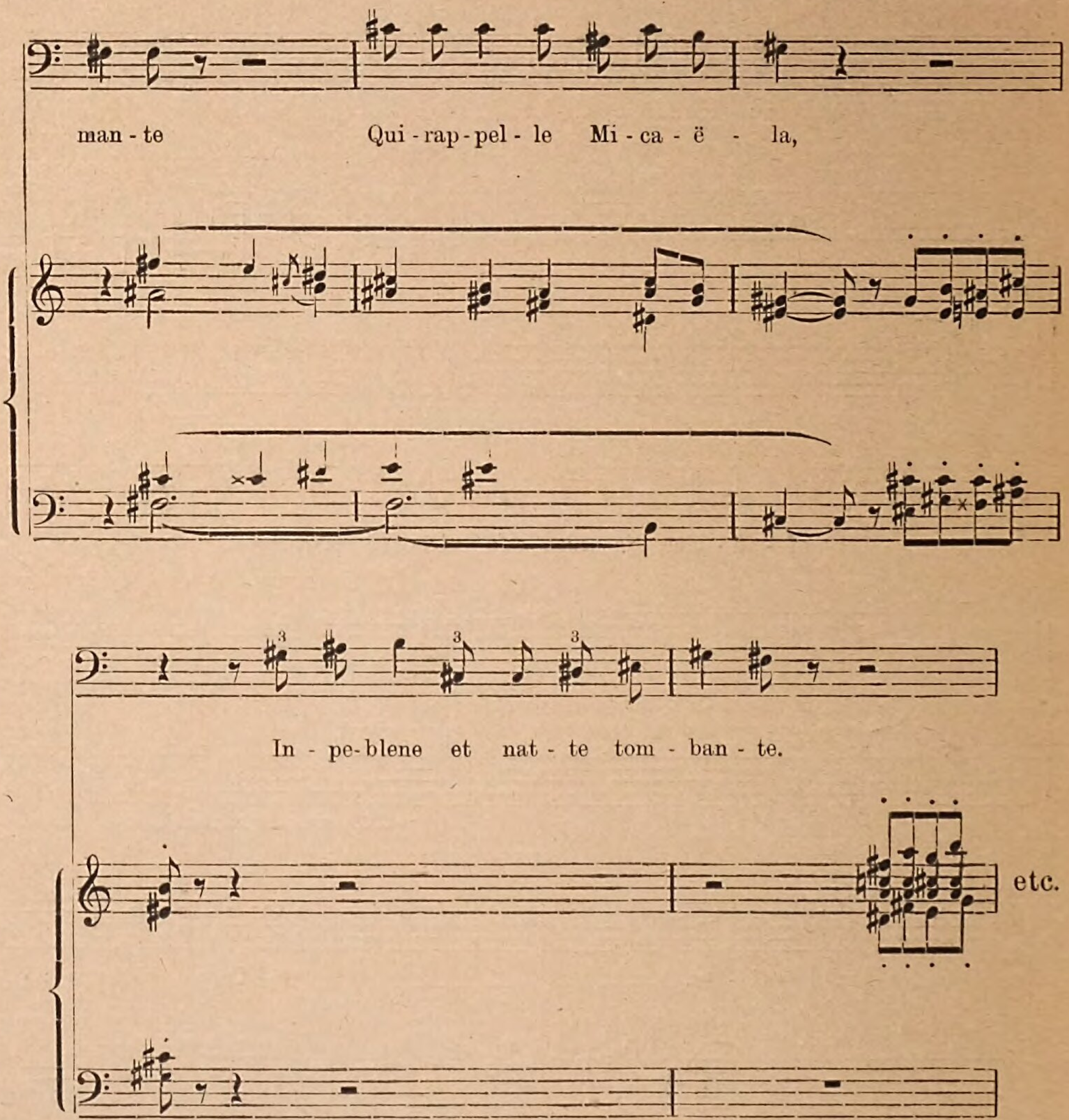
Wie schon gesagt, muss das altmodische trockene Recitieren vermieden werden; es ist immer vorteilhafter, wenn der Komponist sich befleissigt der recitierenden Stimme einen melodiösen Fluss zu verleihen. Je geistreicher und packender ein Recitativ, das den gesprochenen Text ersetzen soll, ausfällt, desto besser wird es für den weiteren Erfolg der Komposition sein.

Dabei muss die Begleitung dazu so interessant als nur möglich gehalten, und mit kleinen Nebenmotiven ausgeschmückt werden, etwa in der Art und Weise wie in folgendem Beispiele:

550. Carmen. G. Bizet.



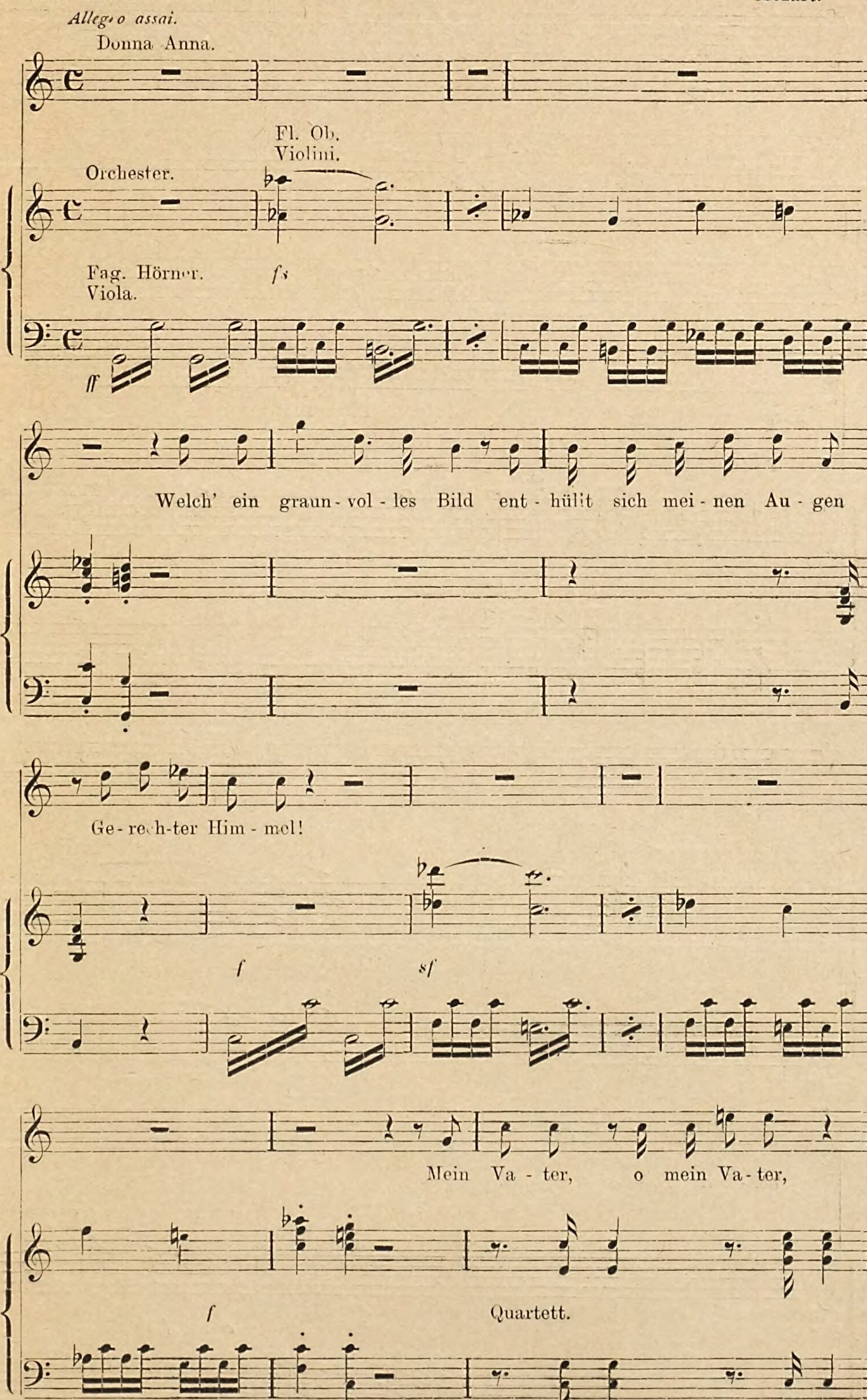

Mais au moins sont el - les jo - li - es?
Mon of - fi - cier, je n'en sais rien, Et m'oc-cupe a sug peu de
les ga - lan - te - ri - es.
Ce pui t'occupe a -
poco piu Allegro.
mi, — je le sais bien,
U - na jeun - ne fil - le char-

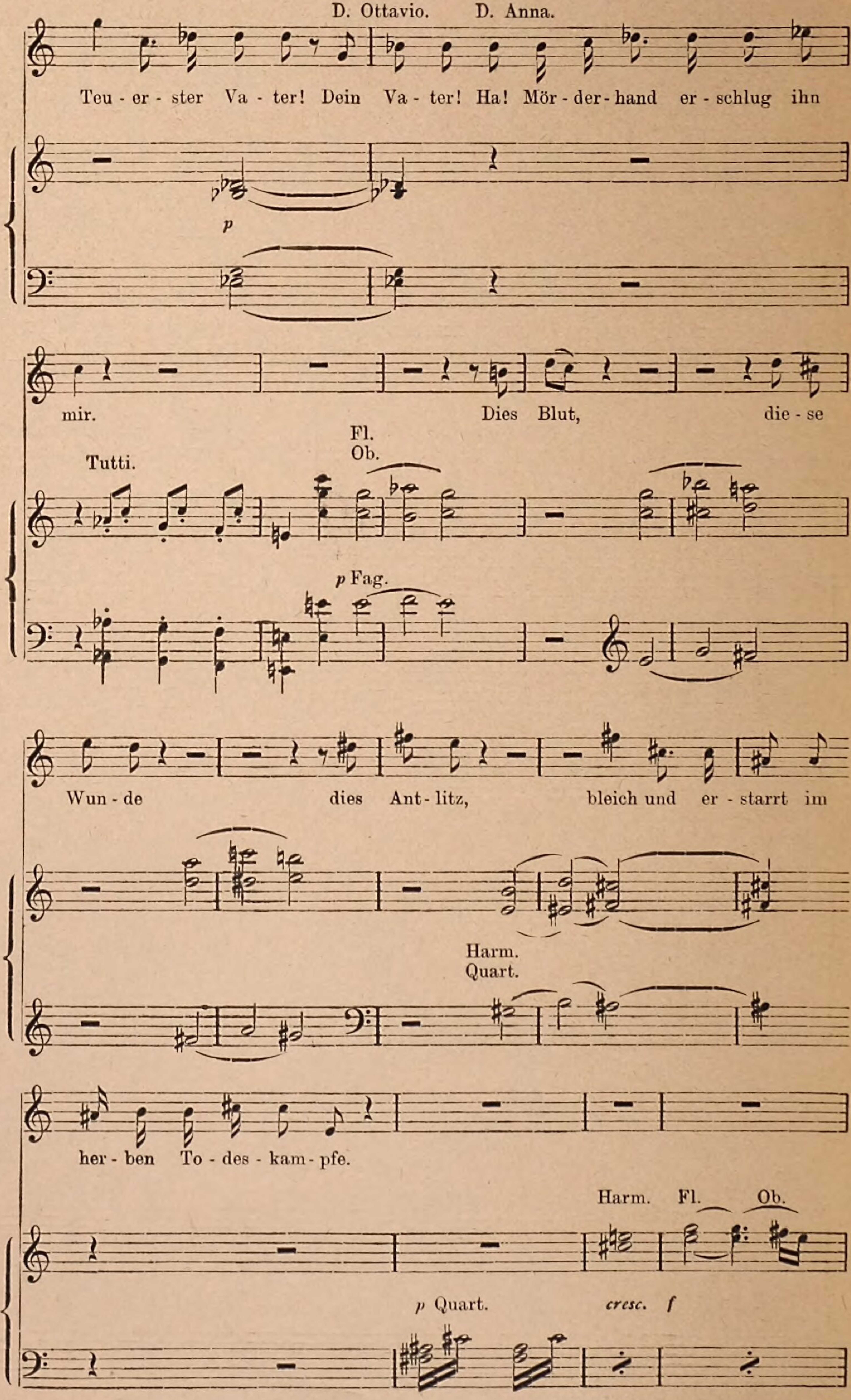


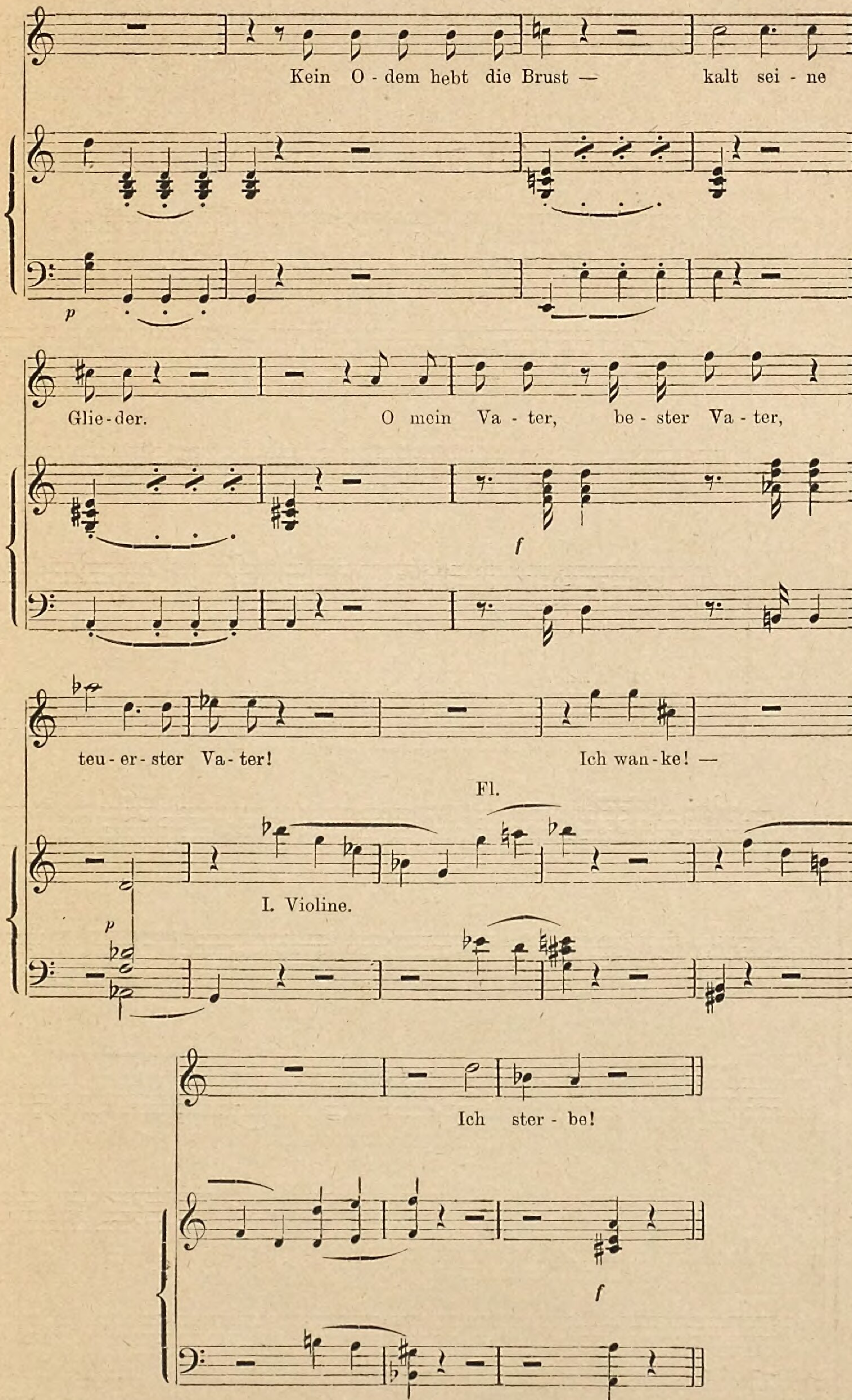
Das obligate Recitativ (Recitativo stromentato) oder dramatische Recitativ ist ein veredeltes Recitativ, welches sich mehr dem kantilierenden Gesange nähert. Diesem Recitativ geht gewöhnlich ein kurzes Vorspiel voraus, auch wird es, je nachdem die Auffassung und der Sinn des Textes es verlangen, durch charakteristische musikalische Phrasen des Orchesters illustriert.

In dem dramatischen Recitativ kann der Komponist alle Leidenschaften und Gefühlsstimmungen musikalisch schildern; in dieser Beziehung hat Gluck grossartige dramatische Recitative geschaffen, die der Schüler sich zum Muster nehmen muss. Auch in den Opern von Rossini (Tell, Moses, Semiramide); Meyerbeer (Robert der Teufel, Hugenotten); Halèvy (Jüdin); Auber (Stumme von Portici); R. Wagner (Tannhäuser, Lohengrin); finden wir Recitative von höchst effektvoller dramatischer Wirkung. Eins der schönsten erhabensten Recitative ist unstreitig dasjenige, welches Donna Anna beim Anblick ihres ermordeten Vaters in Tönen deklamiert. In diesem malt die Musik aus, was im Text ausgedrückt ist: so den ersten schmerzlichen Aufschrei, ihre Klagen, als sie das Blut fliesen sieht u. a. m.

551. Don Juan. Mozart.

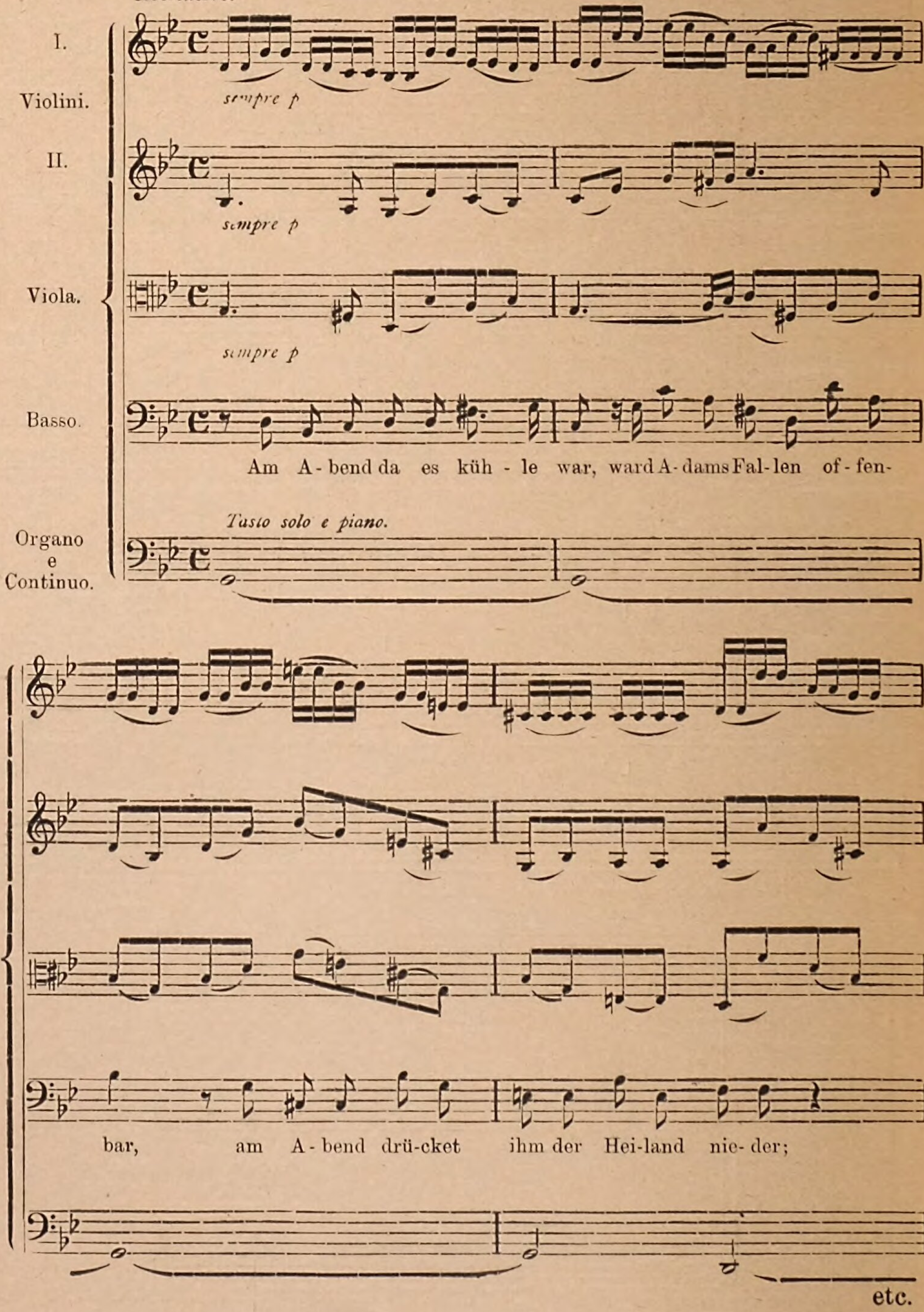



D. Ottavio.
D. Anna.
Teu - er - ster Va - ter! Dein Va - ter! Ha! Mör - der - hand er - schlug ihn mir.
Dies Blut, die - se Wun - de dies Ant - litz, bleich und er - starrt im her - ben To - des - kam - pfe.
Tutti.
Fl.
Ob.
p Fag.
p
Harm.
Quart.
Harm. Fl. Ob.
p Quart.
cresc. f


Kein O - dem hebt die Brust — kalt sei - ne
p
Glie - der. O mein Va - ter, be - ster Va - ter,
f
teu - er - ster Va - ter! Ich wan - ke! —
Fl.
I. Violine.
p
Ich ster - be!
f

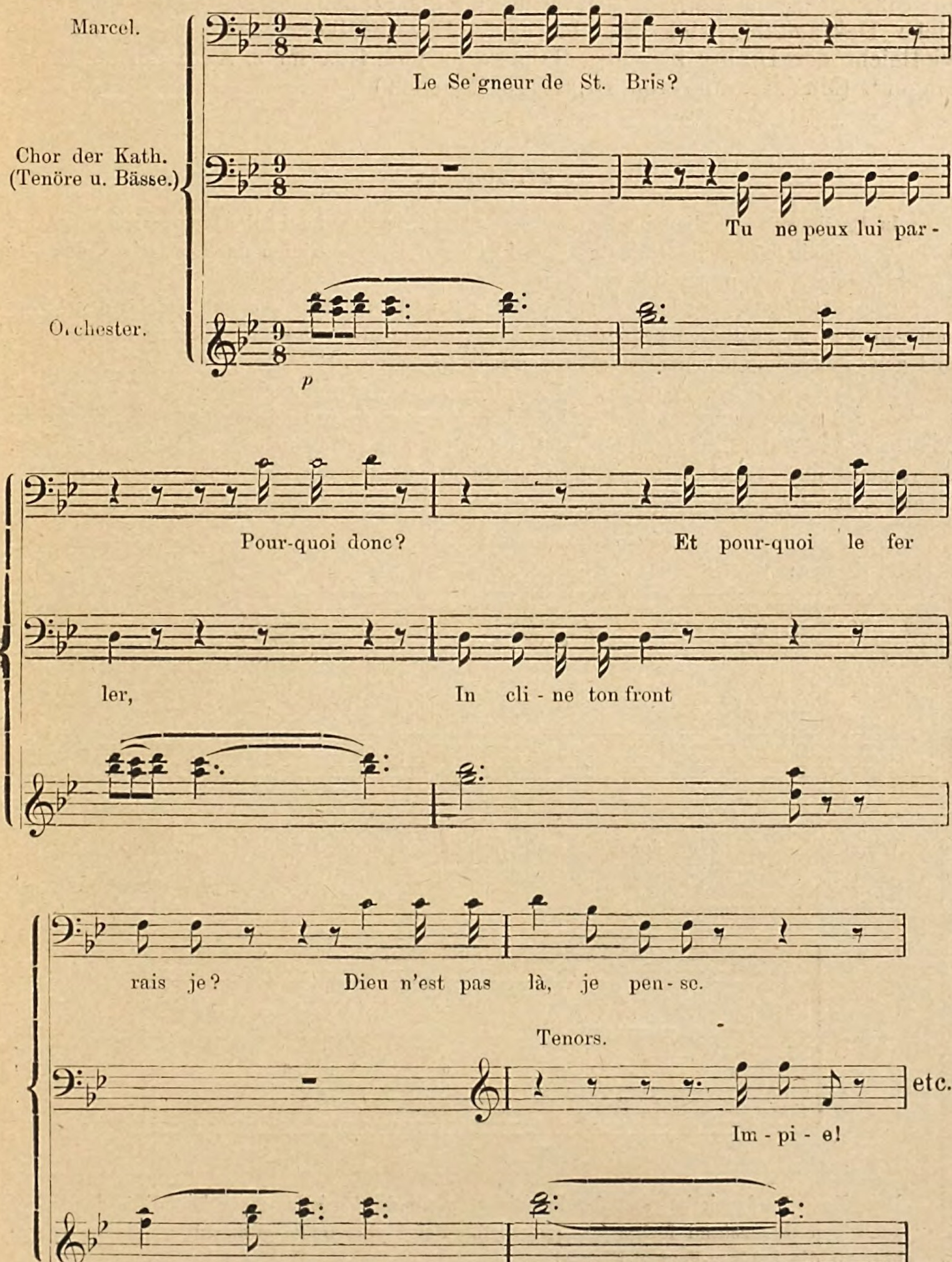
Die dritte Art des Recitativs, das **Arioso**, oder das **Recitativo à tempo** ist die, dass entweder das begleitende Orchester oder die Singstimme zu einer hervorragenden Bedeutung oder Selbständigkeit gelangt, wo behufs deutlicher Vorführung der massgebenden im Orchester vertretenen musikalischen Idee bestimmtes, präcises Taktmass eingehalten werden muss.

552. Matthäus-Passion. J. S. Bach.
Recitativo.



In die Katcgorie des recitativischen Stiles sind auch jene zahlreichen Stellen des Musikdramas einzureihen, an welchen in die bereits fertige orchestrale Komposition die den Singstimmen zugeteilte Aufgabe hinein punktiert wird. Im „Ave Maria" der katholischen Mädchen in der Litanei der „Hugenotten" (3. Akt) von Meyerbeer erhält das Orchester eine Wiederholung des früher durch die Singstimme vorgetragenen liedmässigen Satzes mit eingeflochtenen Recitaten Marcels und des Katholiken-Chores:

553. Die Hugenotten. Meyerbeer.



Bei Bach finden wir derartige Recitative sogar für Soli, Doppelchor und zwei Orchester gesetzt, wie z. B. in der berühmten Matthäus-Passion. Ueberhaupt ist die kolossale Gewandtheit der harmonischen Führung, sowie der unbegrenzte Ideenreichtum, welchen Bach, dieser ehrwürdige Altmeister der Tonkunst, in allen seinen Werken entfaltet hat, nicht genug zu bewundern. Ein eingehendes Studium der Bachschen Werke kann in allen Beziehungen für den Schüler nur fruchtbringend sein.

Das moderne Recitativ, wie es z. B. Wagner schreibt, unterscheidet sich von dem älteren nur dadurch, dass der Musik ein reicherer Anteil zugewiesen ist, und die Instrumentalmusik interessante Gestaltungen entwickelt, während die Singstimme im getreuen Anschluss an die (kunstmässig gesteigerte) natürliche Deklamation sich frei bewegt. Das Vollkommenste dieser Art ist vielleicht der Dialog zwischen Hans Sachs und Eva im 2. Akte der „Meistersinger". (Musiklexikon von Dr. Hugo Riemann.)

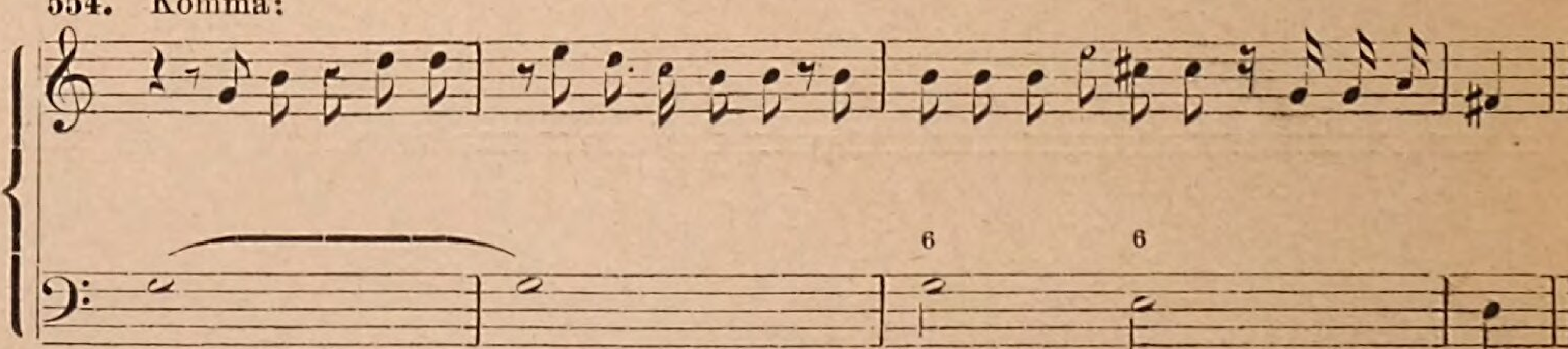
41. Aufgabe.

In Beethovens „Studien im Generalbasse, Kontrapunkt und in der Kompositions-Lehre", befindet sich ein höchst interessanter Aufsatz über das Komponieren des Recitatives, den wir als anregendes Uebungsmaterial mitteilen.

Der Schüler arbeite zuerst den bezifferten Bass harmonisch aus und mache dann Versuche in der von Beethoven befolgten Richtung, eigene kleine Recitativsätze zu komponieren und gebe ihnen eine entsprechende harmonische Begleitung.

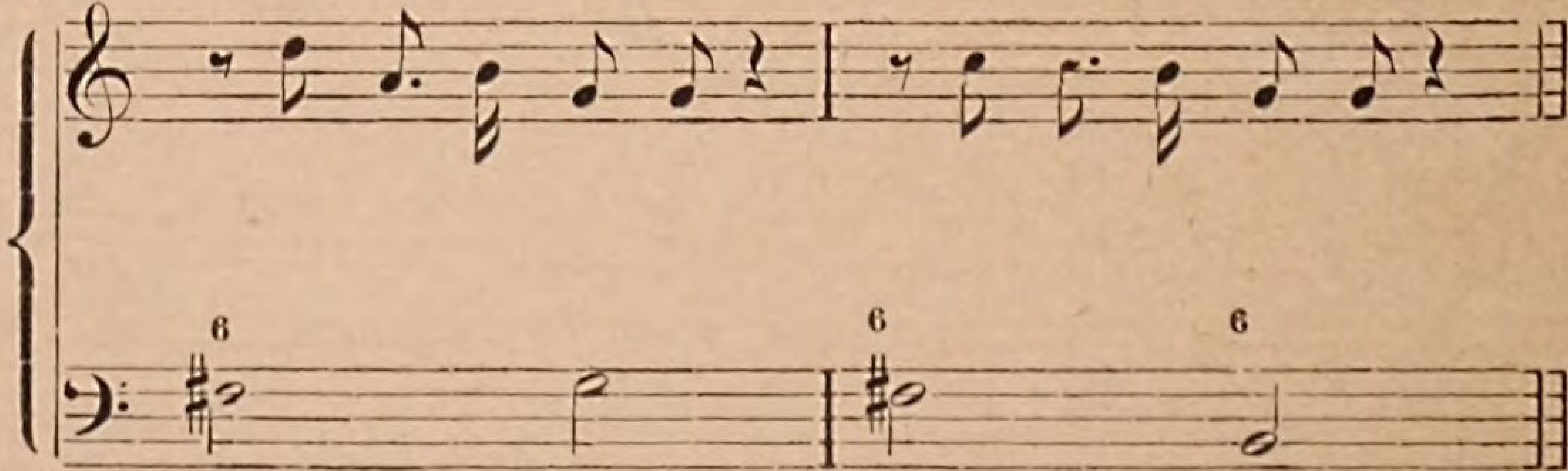
Das Recitativ muss so deklamiert werden, als ob es gesprochen würde. Es ist eine taktlose Rede, welche, bald schneller, bald langsamer wird, je nachdem der leidenschaftliche Ausdruck der Worte dazu auffordert. — Das Komma, Kolon, Semikolon, Punktum, das Frage-, Ausrufungs- und Verwunderungszeichen verlangt jedwedes für sich einen besonderen Einschnitt z. B.

554. Komma:



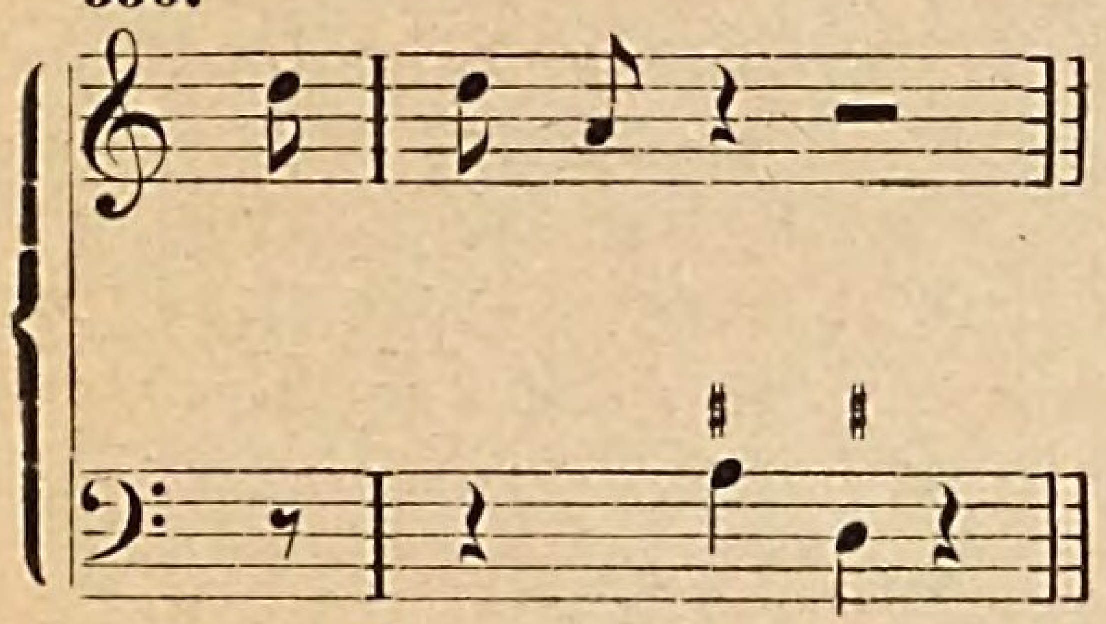
Wenn jedoch der Sinn der Worte eilt, erhält das Komma keine Pause.

555. Kolon:

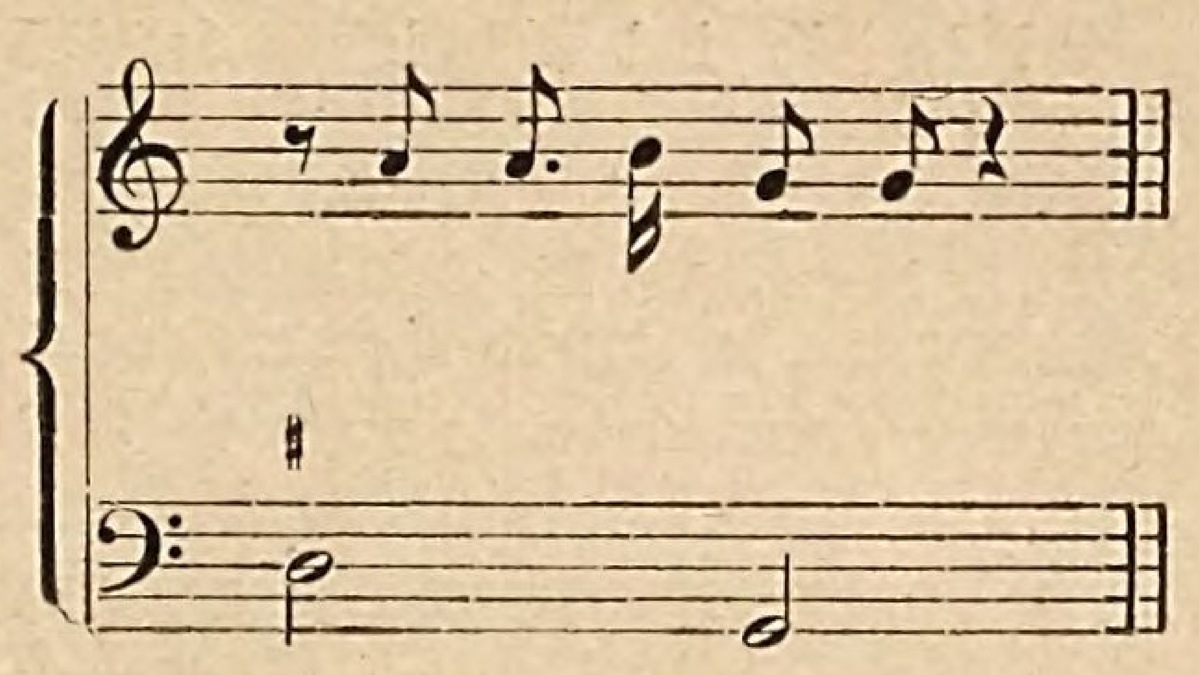


Denselben Ausdruck begehrt das Punktum, wenn der Periodas zwar beendigt, doch aber über denselben Gegenstand fortgesprochen wird. Folgt eine neue, ganz andere Rede, so gebraucht man die Schluss-Formel-Klausel.

556.

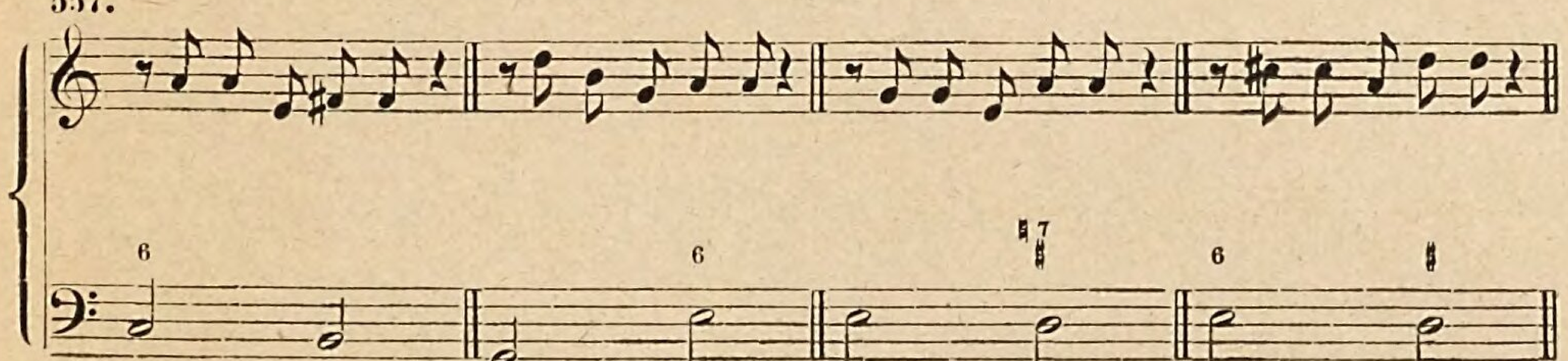


Völliges Ende
zu
Fux Zeiten:



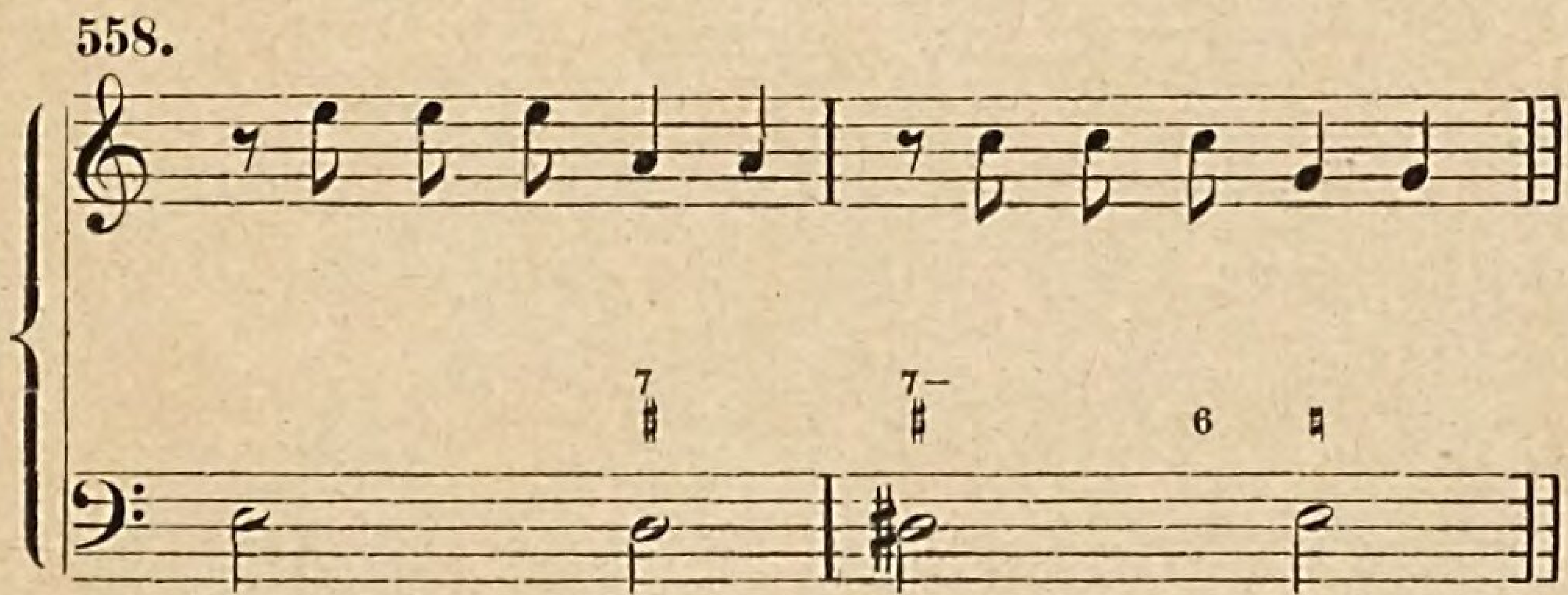
Das Fragezeichen wird nach der verschiedenen Beschaffenheit einer Rede auch verschieden ausgedrückt:

557.



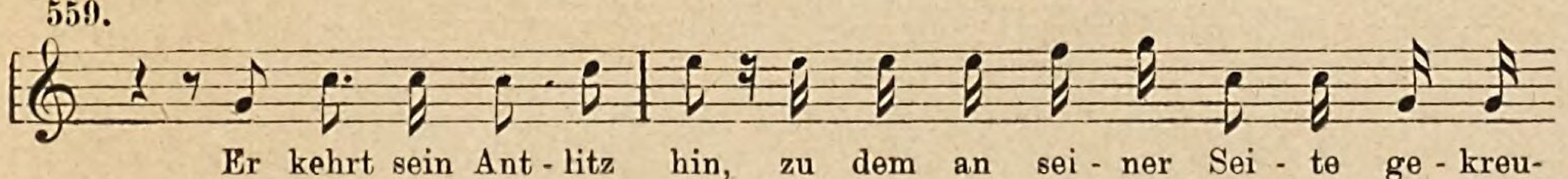
Ausrufungs- und Verwunderungszeichen:

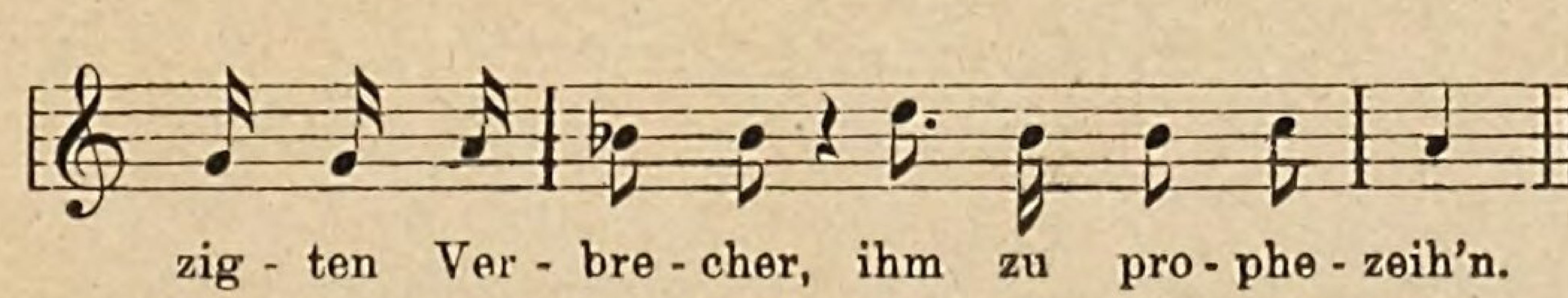
558.



Keine Dissonanz soll eher resolvieren, als bis der Sinn der Worte völlig geändert ist. — Wo man sich verweilet: lange Noten; wo man wegeilet; kurze Noten.

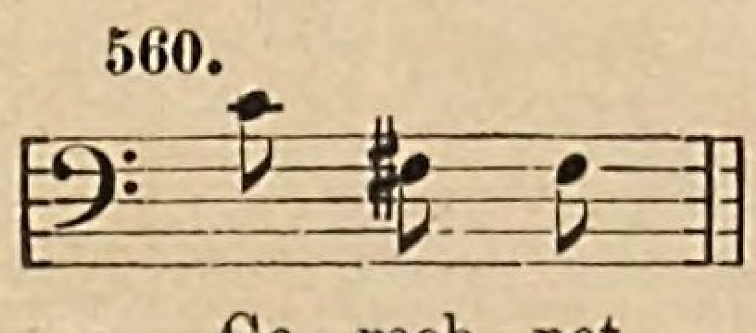
559.



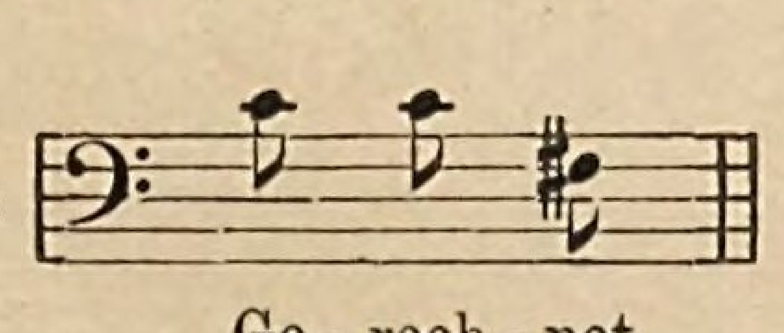


560.

anstatt:

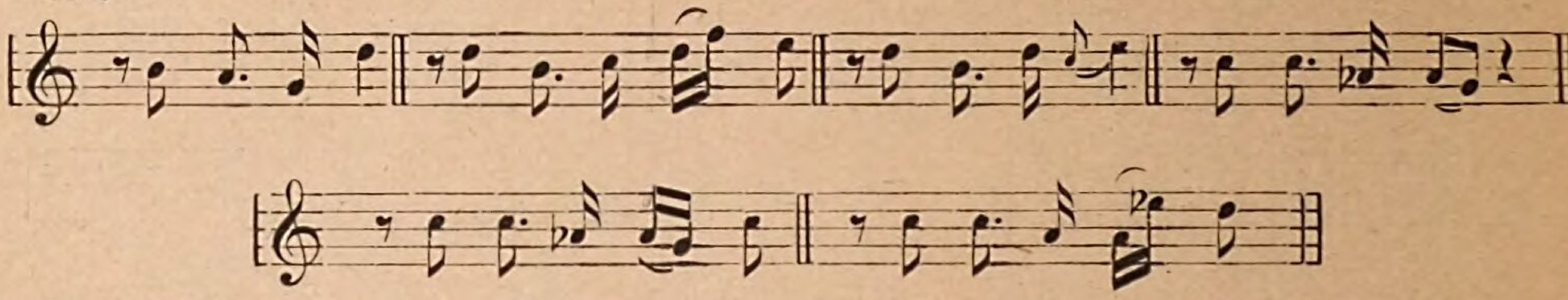


schreibe so:



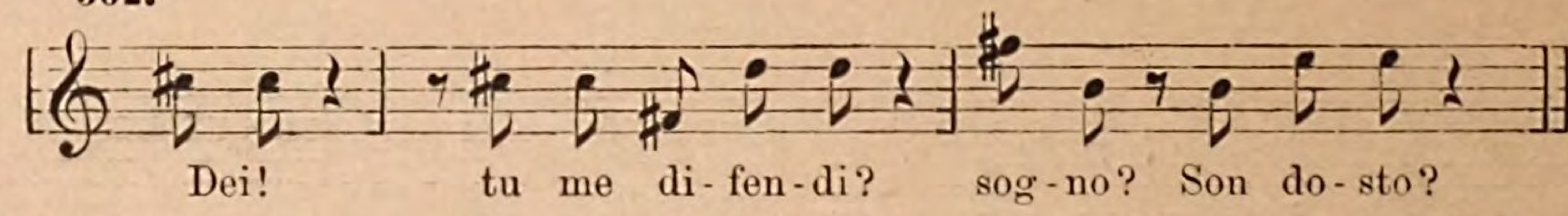
Folgende sind schlechte recitativische Phrasen:

561.



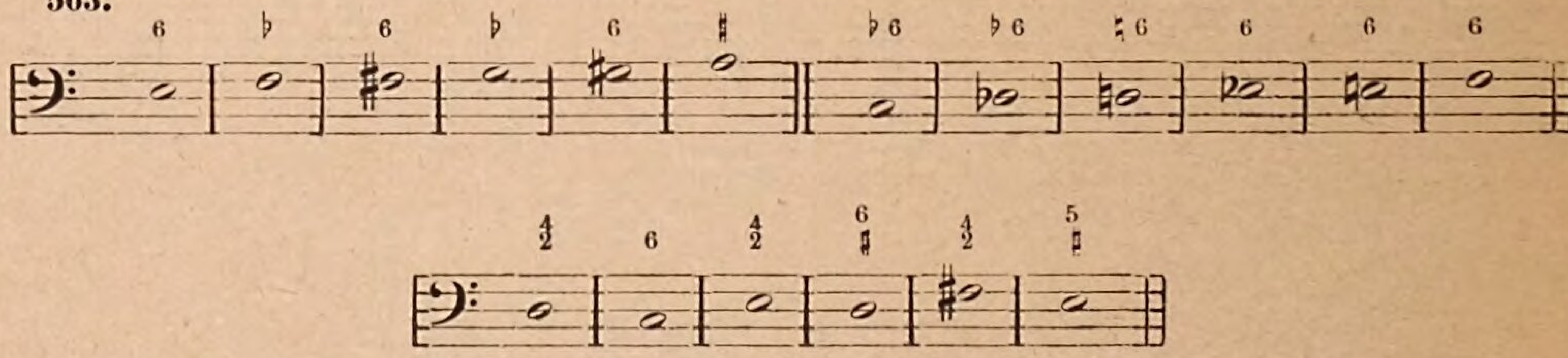
Kurze heftige Redesätze:

562.



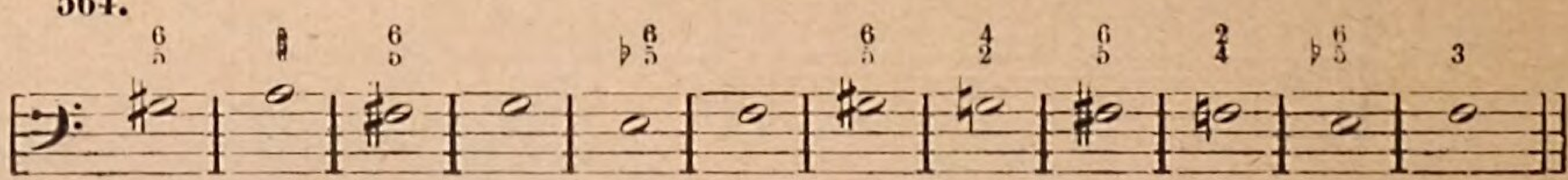
Harmonien zu traurigen, klagenden Affekten:

563.



Gleichfalls die entgegengesetzten sinkenden Transpositionen:

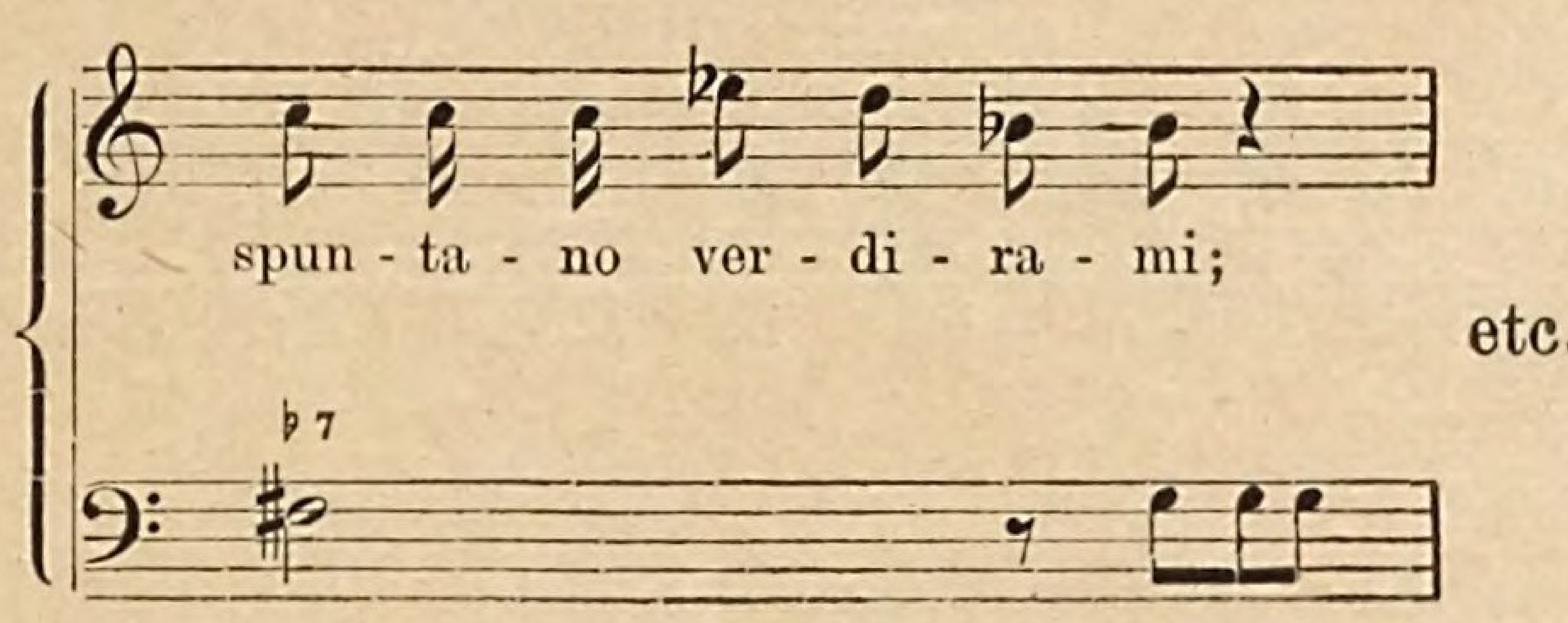
564.



Das Steigen und Fallen der Stimme muss sich nach der zu- oder abnehmenden Empfindung richten z. B.:

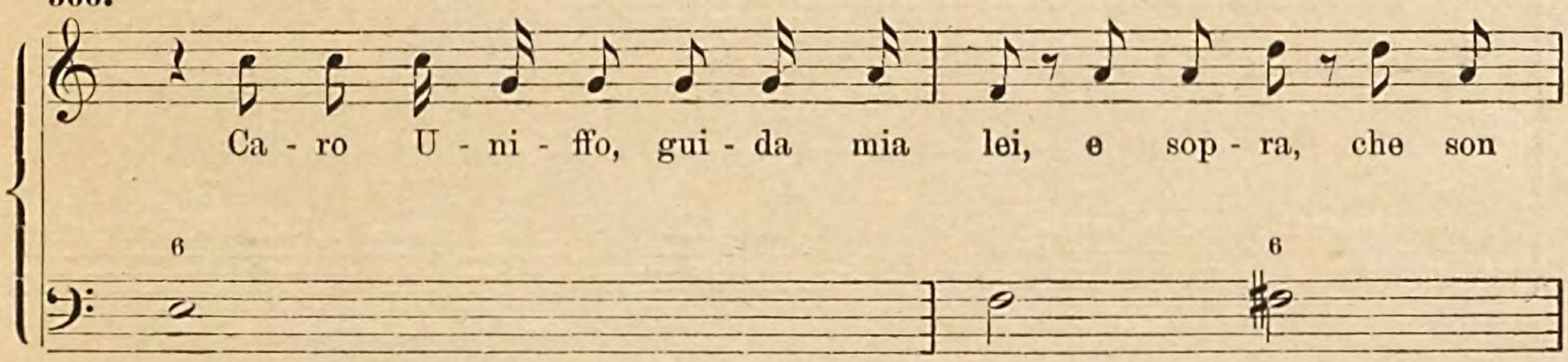
565.

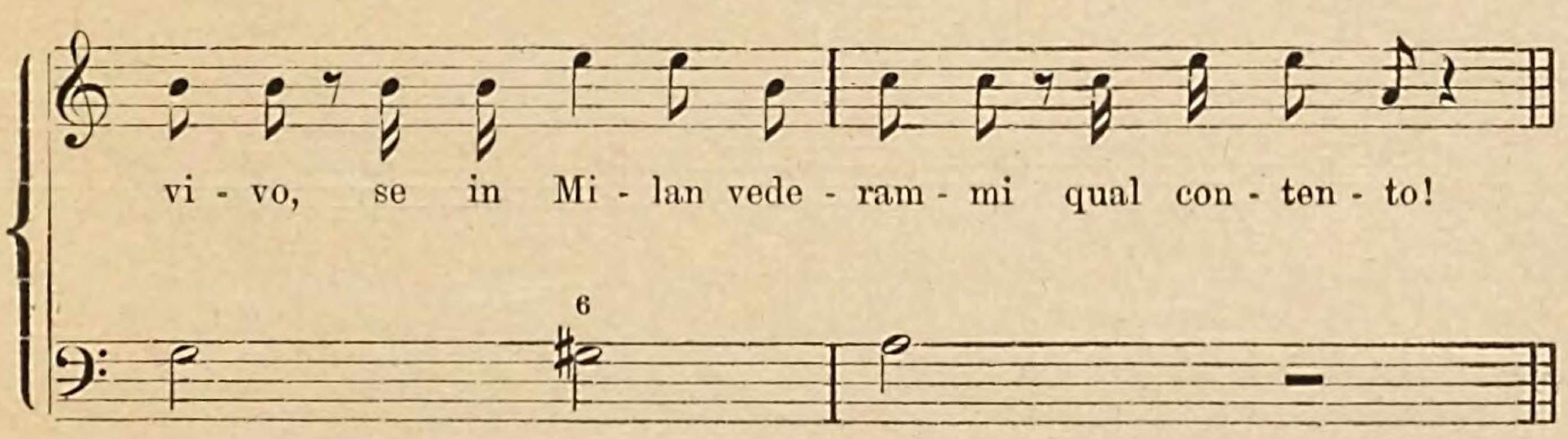




Ausdruck des Erstaunens und der Freude:

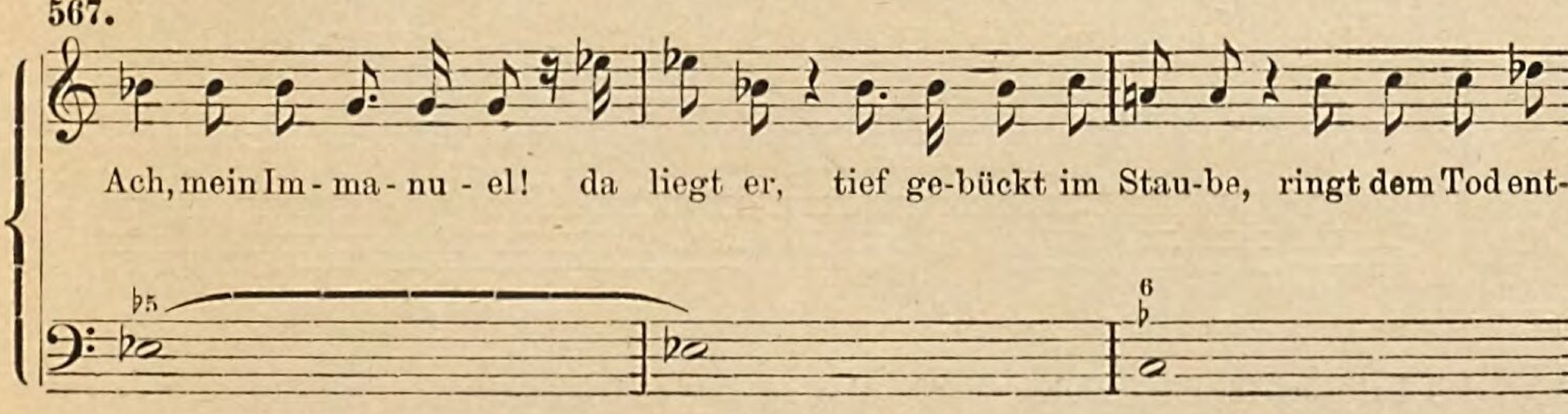
566.

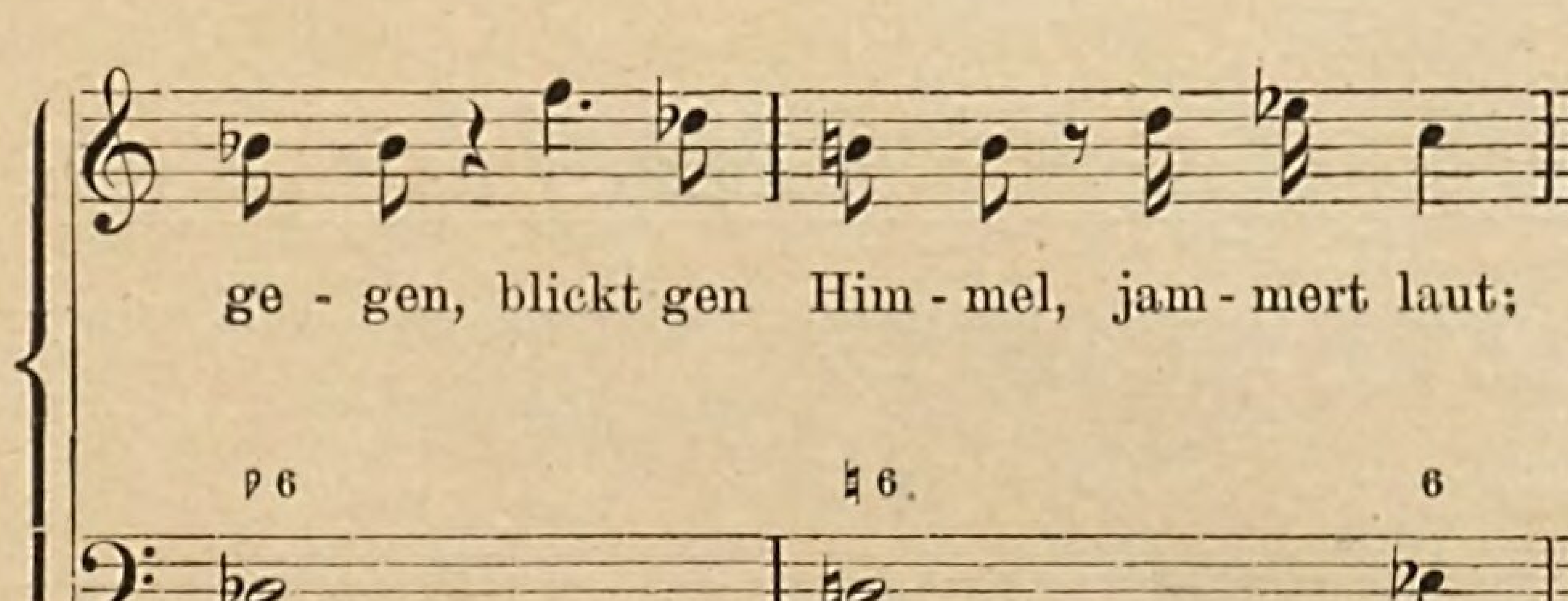




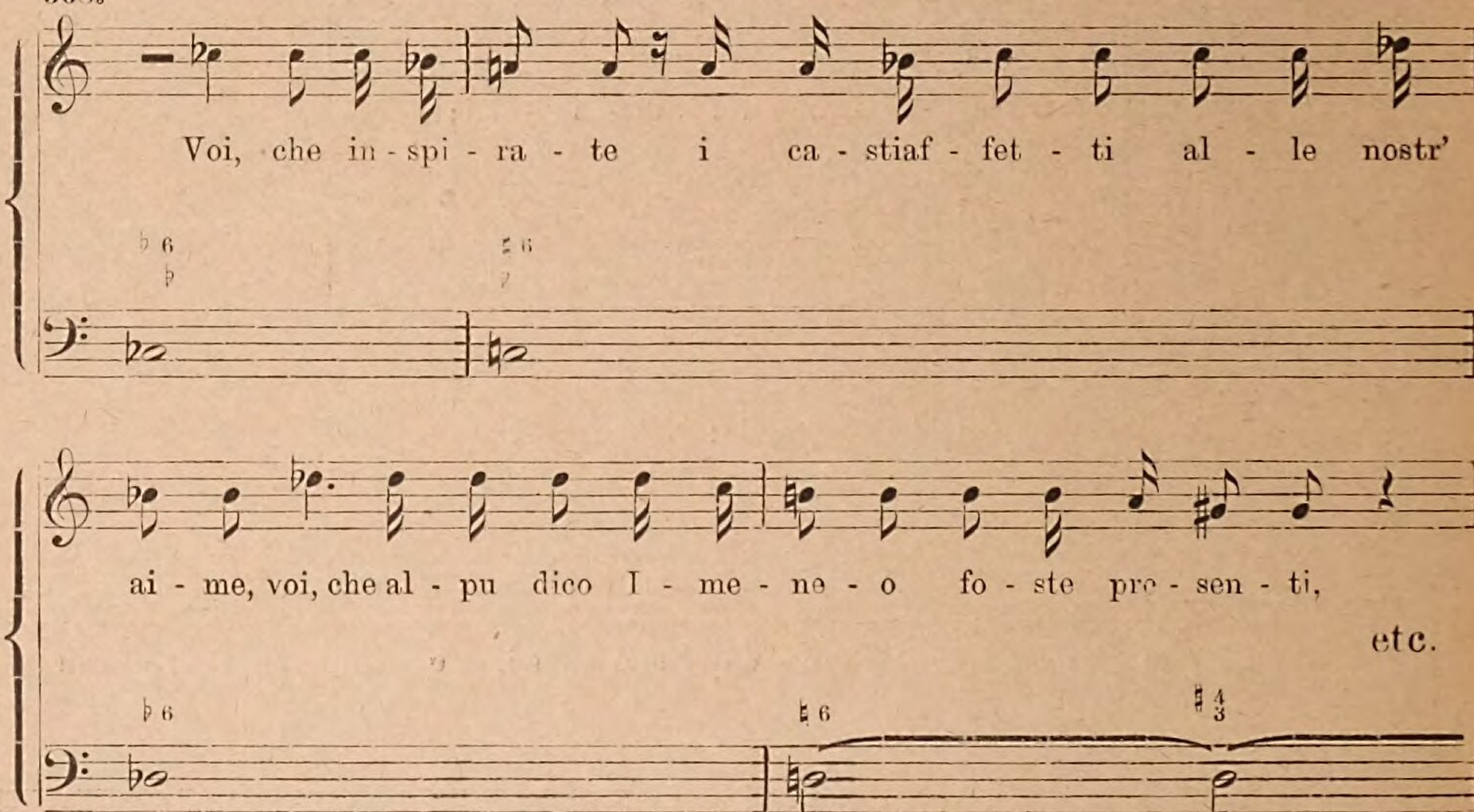
Von guter Wirkung ist es, wenn der Gesang zugleich mit der Harmonie steigt oder fällt; z. B.:

567.



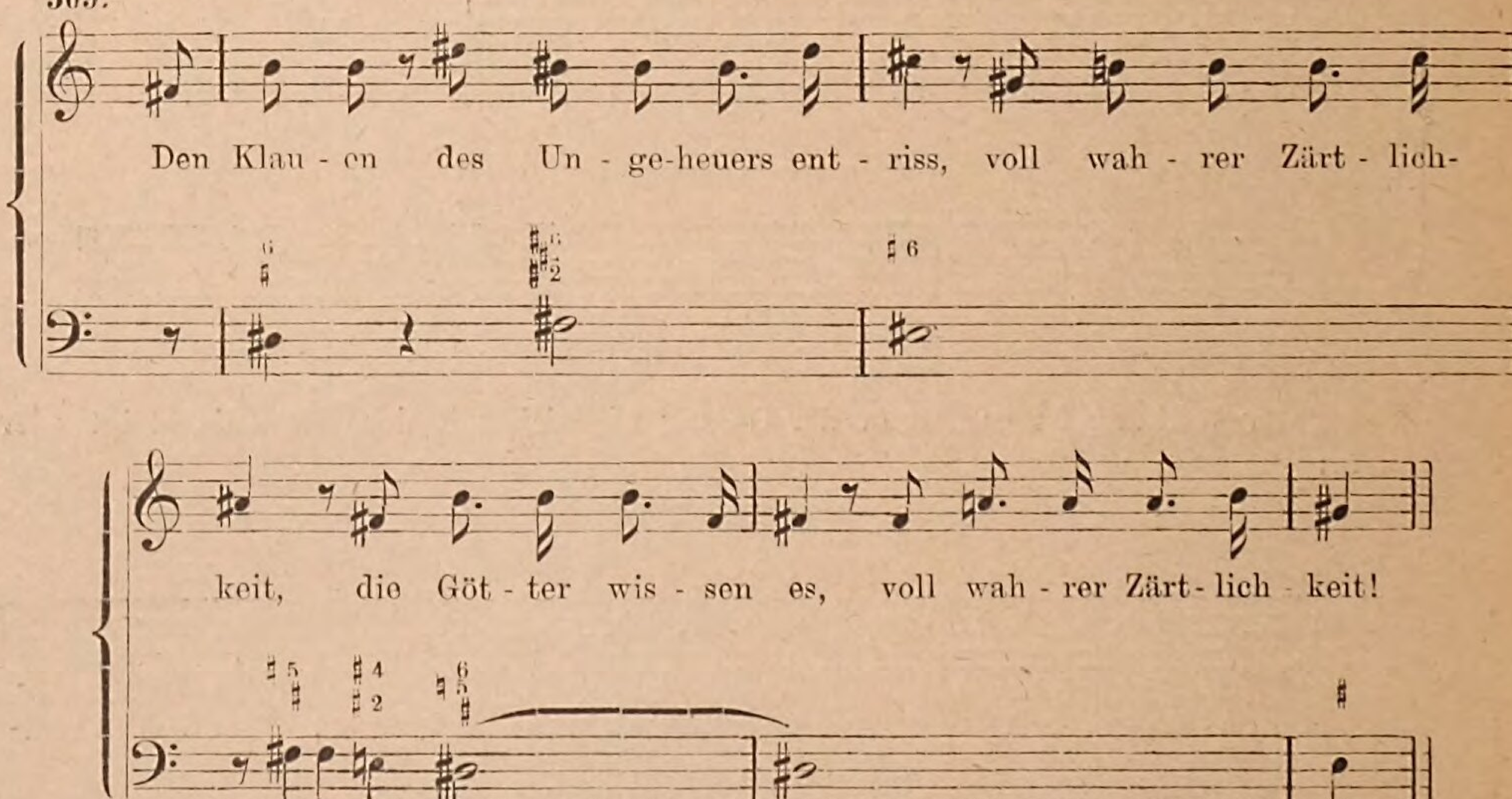


568.



Durch Wiederholung der Worte verstärkt man den Ausdruck; z. B.:

569.



Ich halte es für besser, diese Rede also zu deklamieren:

570.

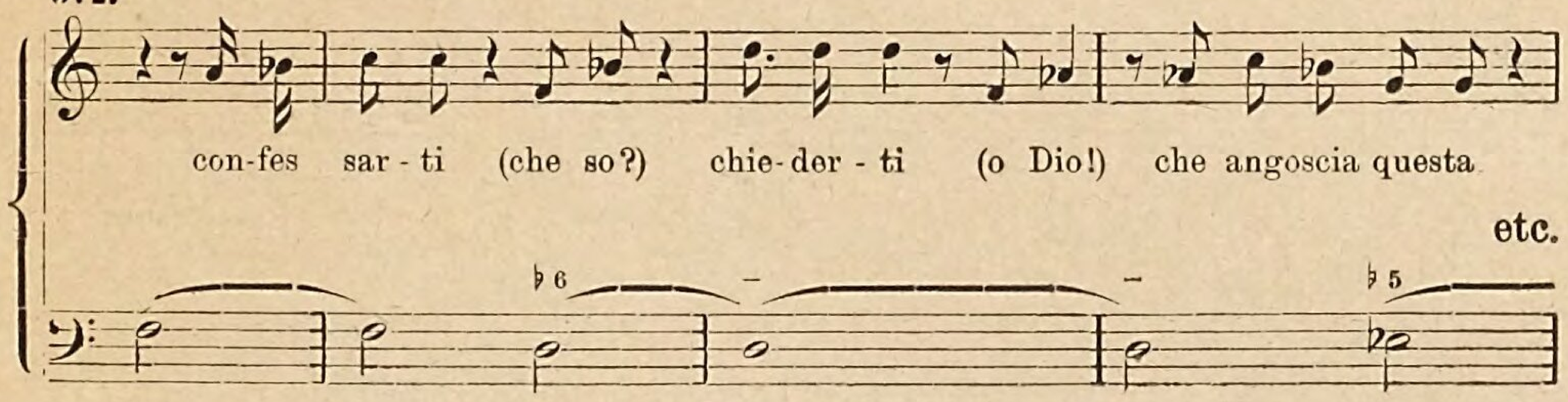


Kontrastierende Affekte:

571.



572.



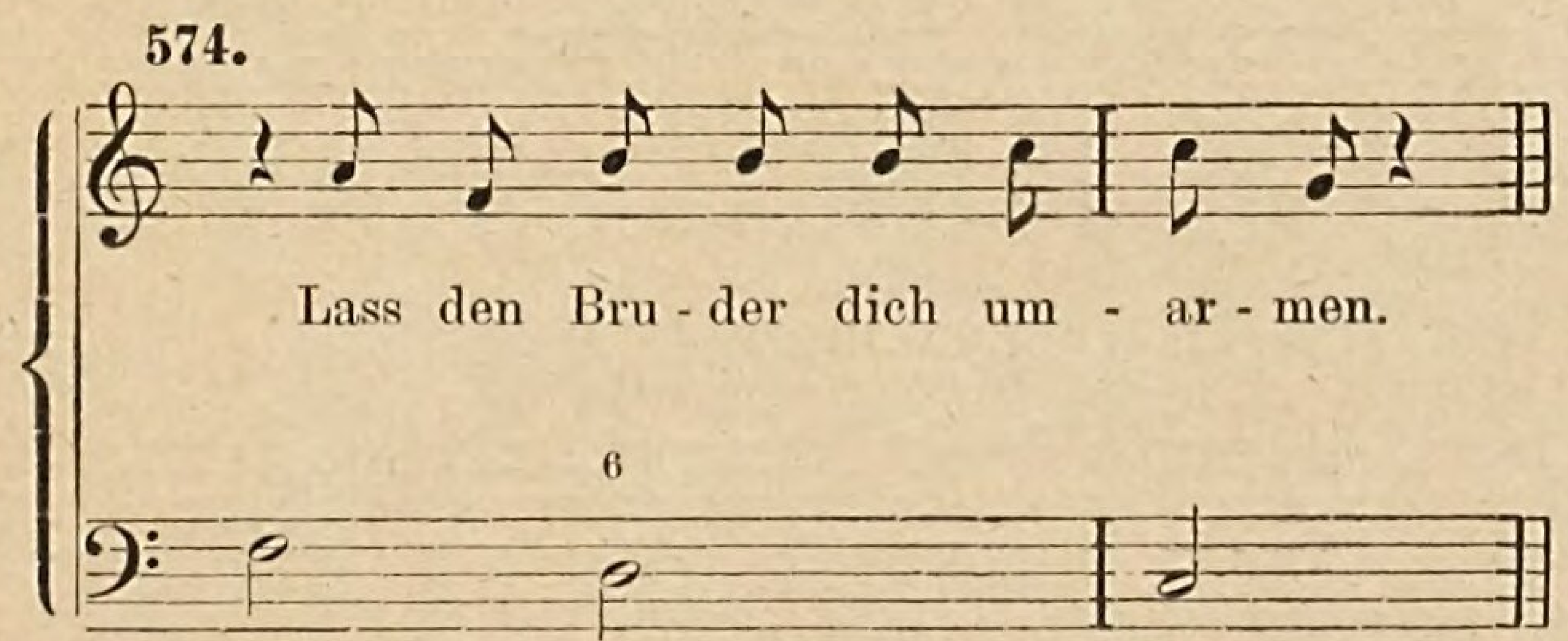
Förmlich geschlossen wird mit der Basskadenz:

573.



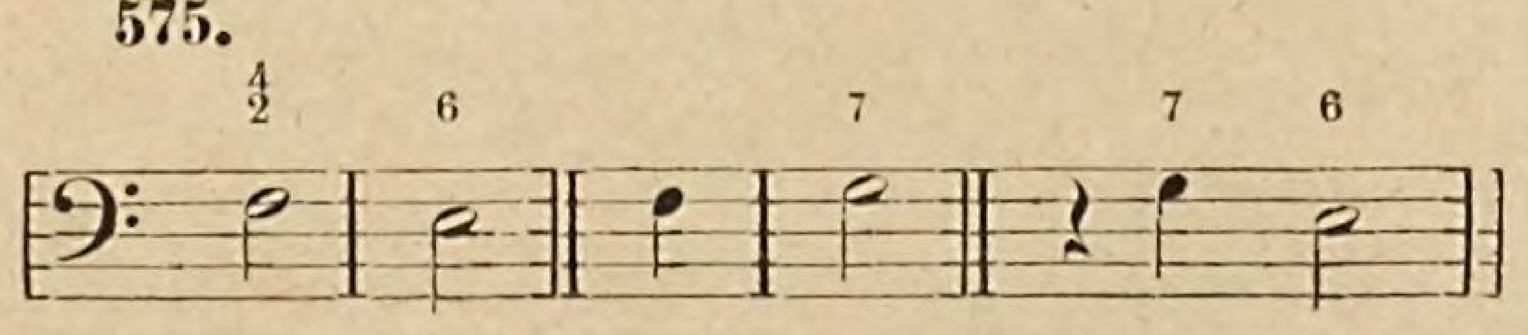
Schlussfall einer Periode und zugleich die Erwartung einer folgenden:

574.

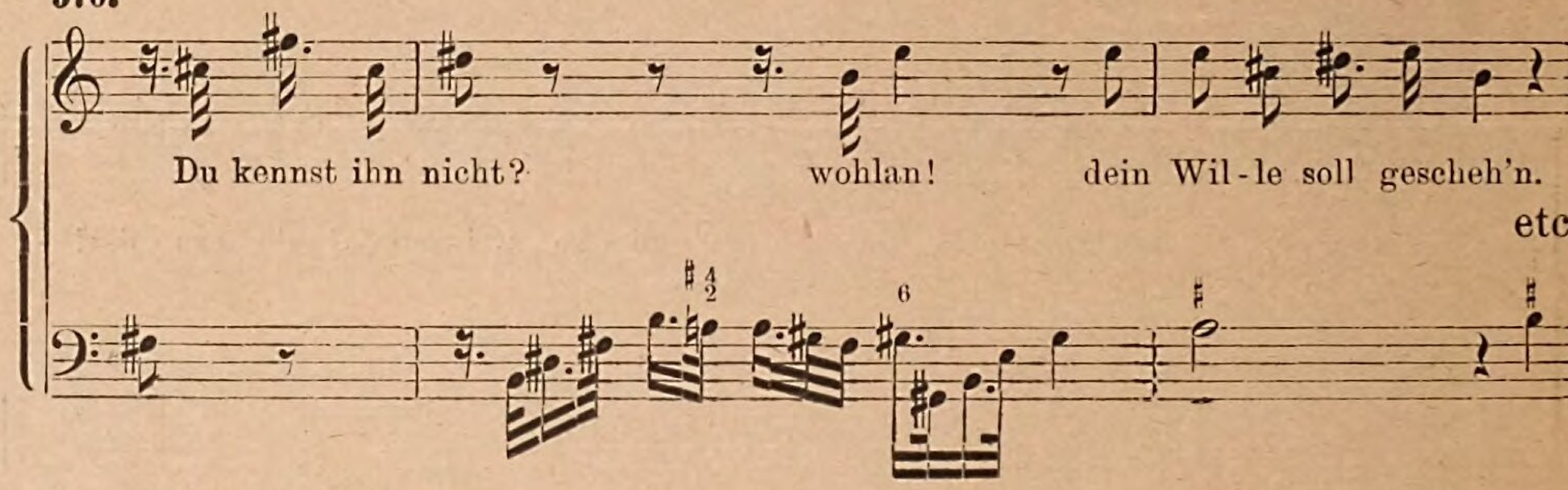


Auch durch alle Halbkadenzen; z. B.:

575.

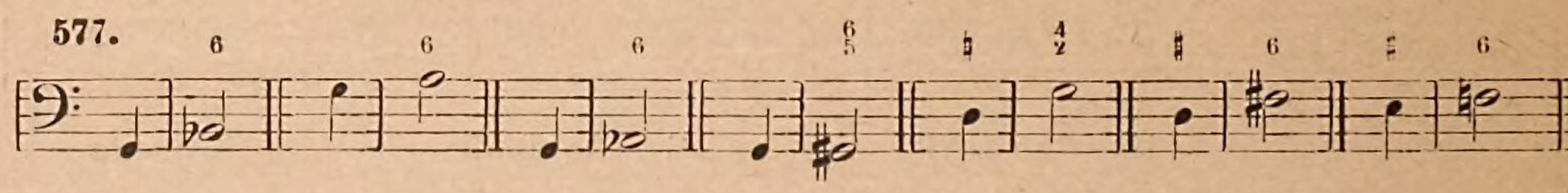


576.



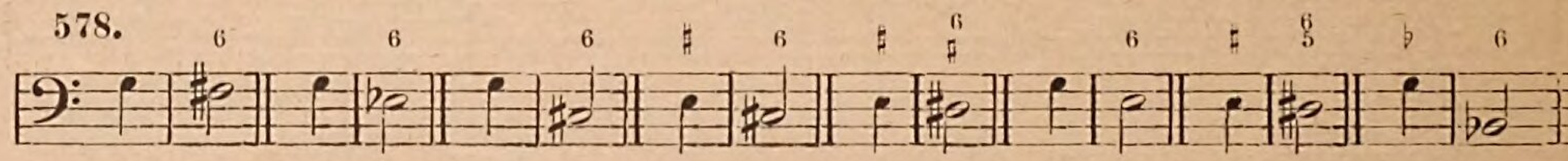
Halbkadenzen zu steigenden Empfindungen.

577.



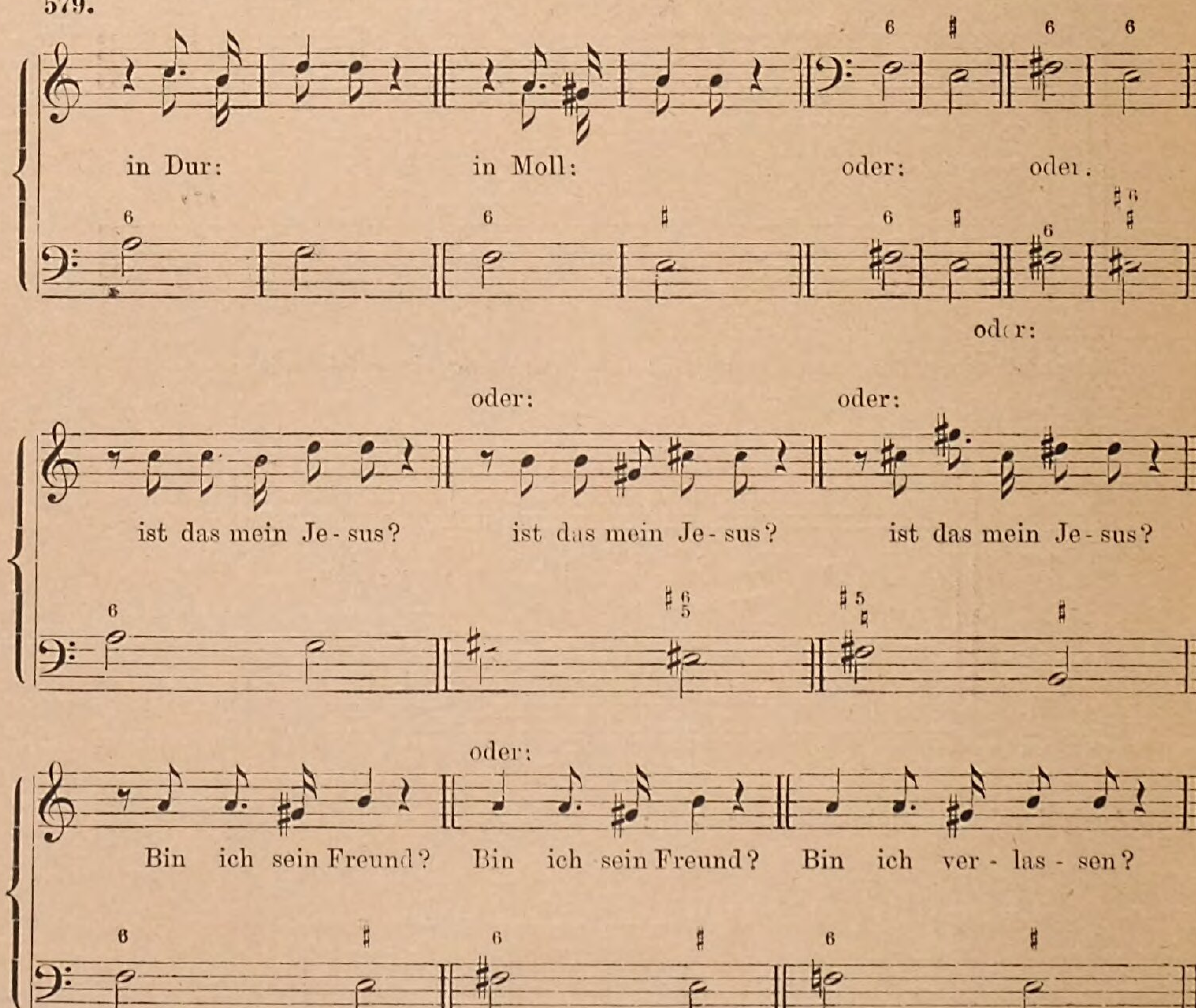
Zu sinkenden Leidenschaften:

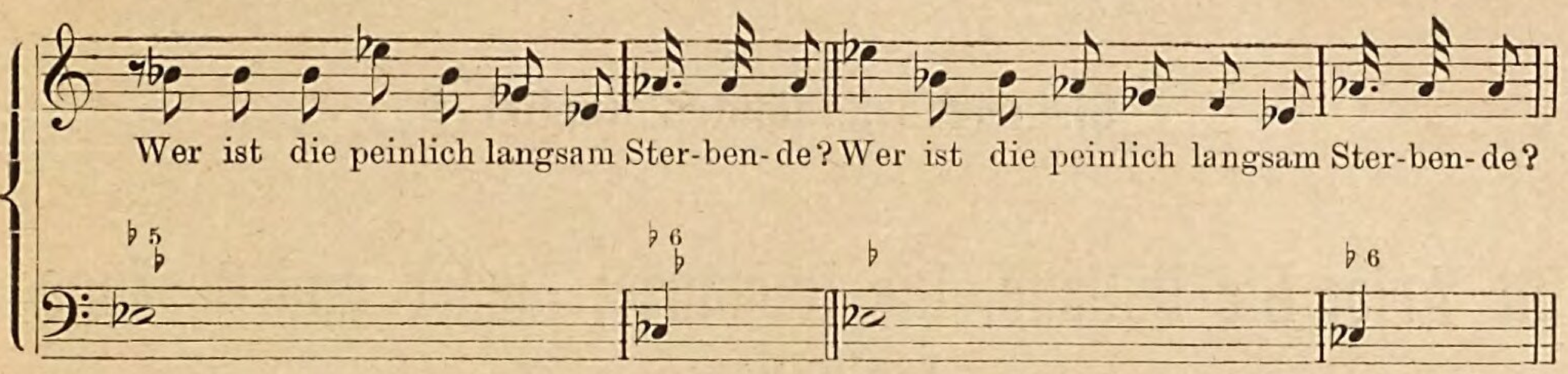
578.



Phrasen zu Fragen:

579.

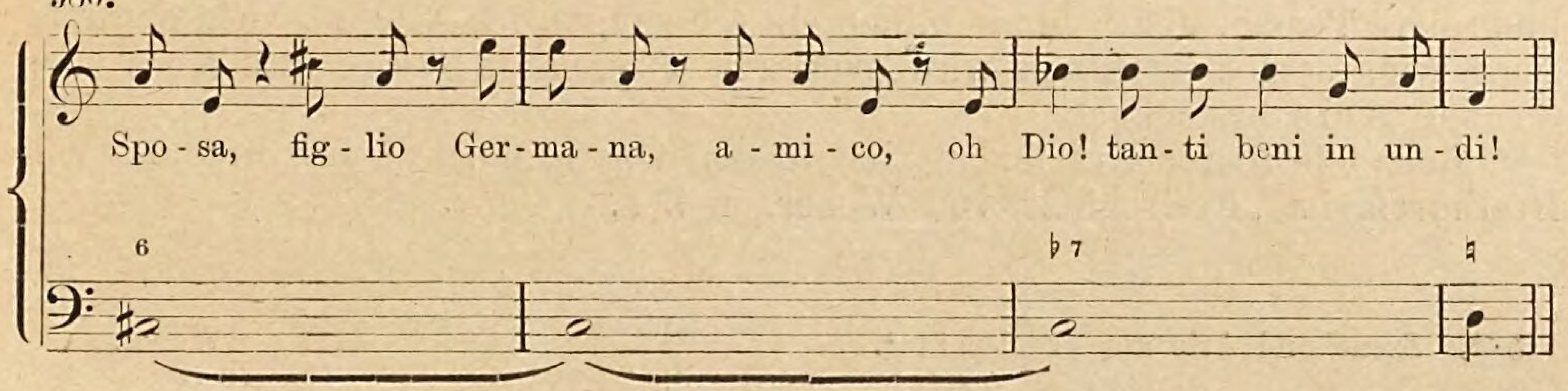




Das im Sinn der Rede wichtigste Wort muss immer betont werden. Der Accent kann somit bald auf ein Haupt-, Bei-, Zeit-, Neben- oder Fürwort fallen. — Fragen, welche zugleich Ausruf sind, werden am besten durch einen Sprung auf das Hauptwort ausgedrückt.

Verschiedene Arten von Ausrufungen:

580.



581.



582.



Zum Schluss empfehlen wir dem Schüler das Studium der Recitative in Haydns „Schöpfung“; es sind diese die besten Muster, welche zeigen, wie man bei einer überströmenden Fülle von Gedanken doch klar und schön komponieren kann. —

Siebenundvierzigstes Kapitel.

Die Arie; Die Ballade; Die Romanze; Lieder und Gesänge; Melodrama.

Die Arie ist im allgemeinen ein auf dem Pianoforte oder von anderen Instrumenten begleitetes Tonstück für eine einzelne Stimme, das durch den Inhalt eines lyrischen Gedichts gewisse Empfindungen oder einen Seelenzustand ausdrückt. Gewöhnlich geht der Arie ein Recitativ voraus, darauf folgt ein langsames Tempo, den Schluss bildet ein schwungvolles Allegro. Ein derartig zusammengesetztes Tonstück wird auch zum öfteren als **Szene und Arie** oder **Grosse Arie** bezeichnet.

Beispiele dieser Art finden sich in den Opern Mozarts, im „Fidelio“ von Beethoven, im „Freischütz“ von Weber, u. i. a.

583. Szene und Arie aus „Freischütz“. Weber.





Nach weiteren zehn Takten Recitativ folgt dann die bekannte Arie „Leise leise, fromme Weise“.

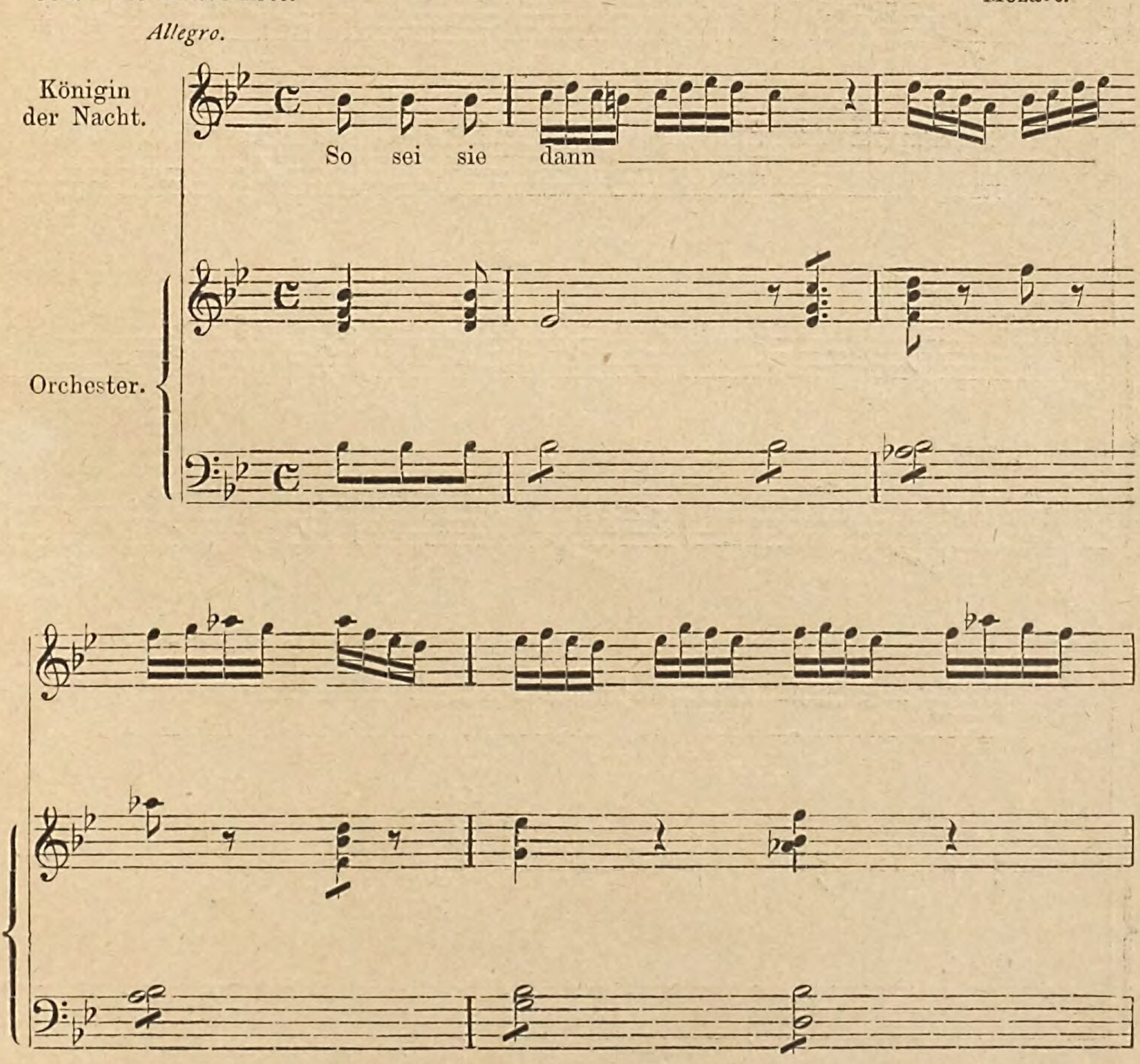
Eine typische Form existiert für die Arie nicht; der Komponist wählt nach dem zu bearbeitenden Gedicht diejenige Form, welche ihm für diese Bearbeitung am geeignetsten scheint. Gewöhnlich ist die Liedform vorherrschend, aber auch die Formen des Rondos, der Sonatine und der Sonate; auch die der Tanzweisen werden für die Arie angewendet. Die Opernlitteratur weist „Liebesarie“, „Gnadenarie“, „Rachearie“ u. a. auf, in denen der Komponist die verschiedenen leidenschaftlichen Gefühlsstimmungen des Textes durch den Gesang vortrefflich zum Ausdruck brachte.

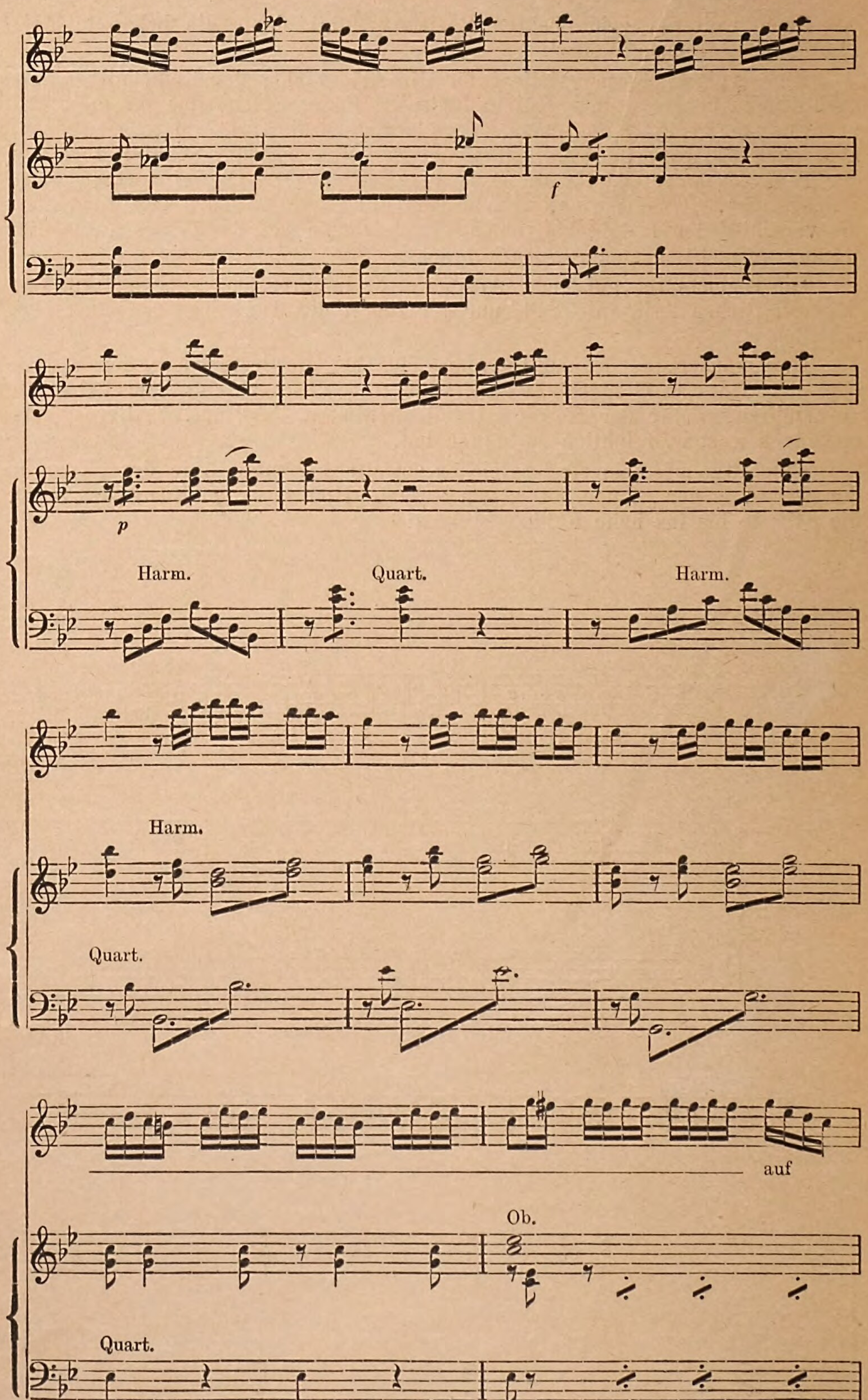
Die sogenannte „geistliche Arie“ weicht in ihrer äusserlichen Form von der „weltlichen Arie“ nicht ab, nur der Inhalt des Textes ist natürlich verschieden.

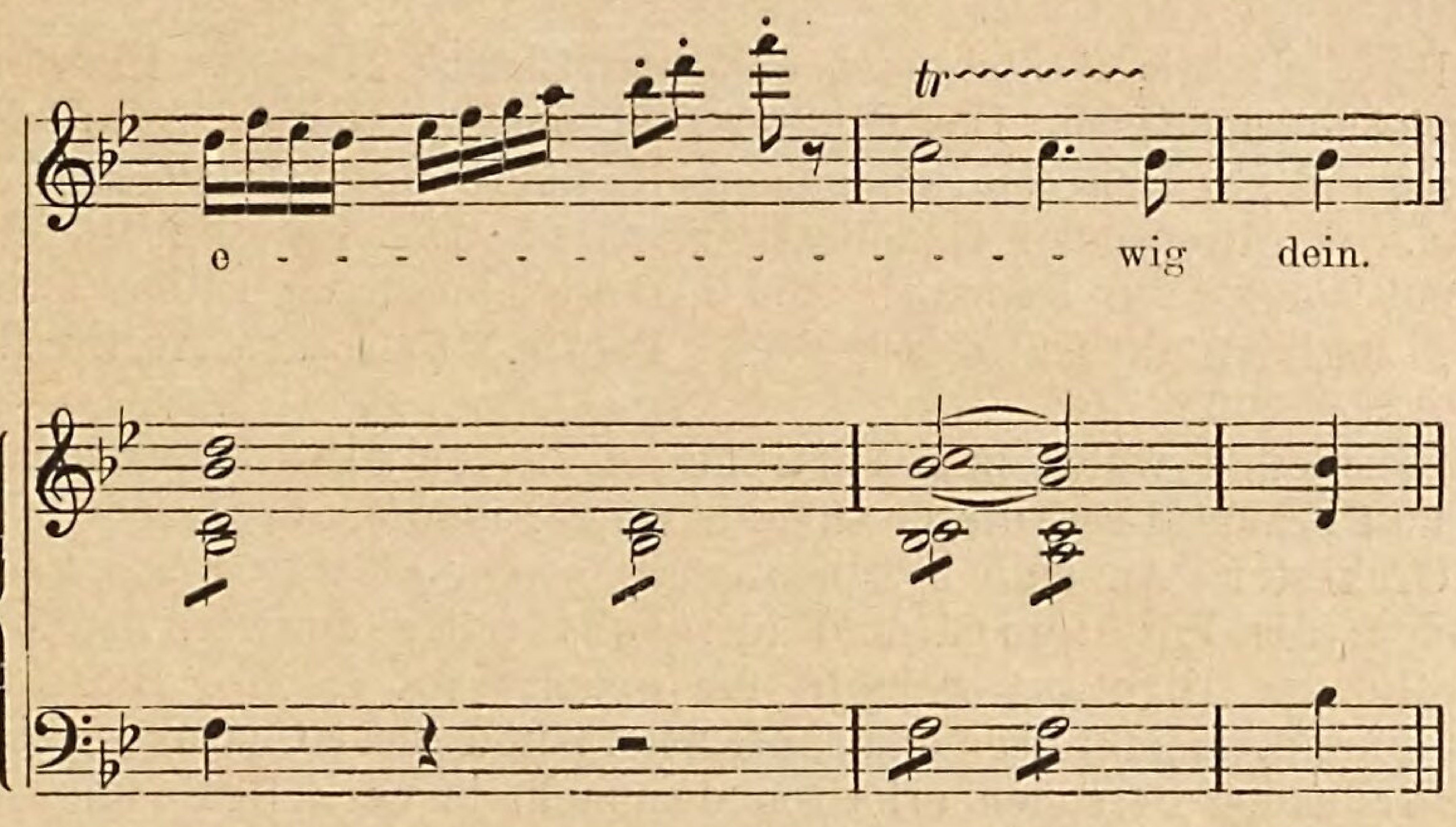
Die „konzertierende und Bravour-Arie“ hat die Bestimmung, dem Sänger oder der Sängerin Gelegenheit zu geben, ihre Kehlfertigkeit dem Publikum vorzuführen, wofür der Komponist mit brillanten Passagen, Trillern, Verzierungen u. s. w. reichlich zu sorgen hat.

Eine Bravour-Arie sondergleichen ist die berühmte Arie der „Königin der Nacht“ in der „Zauberflöte“, von Mozart. Hier lässt der Komponist sogar die Stimme bis ins hohe F hinaufsteigen:

584. Die Zauberflöte. Mozart.




f
p
Harm.
Quart.
Harm.
Harm.
Quart.
auf
Ob.
Quart.



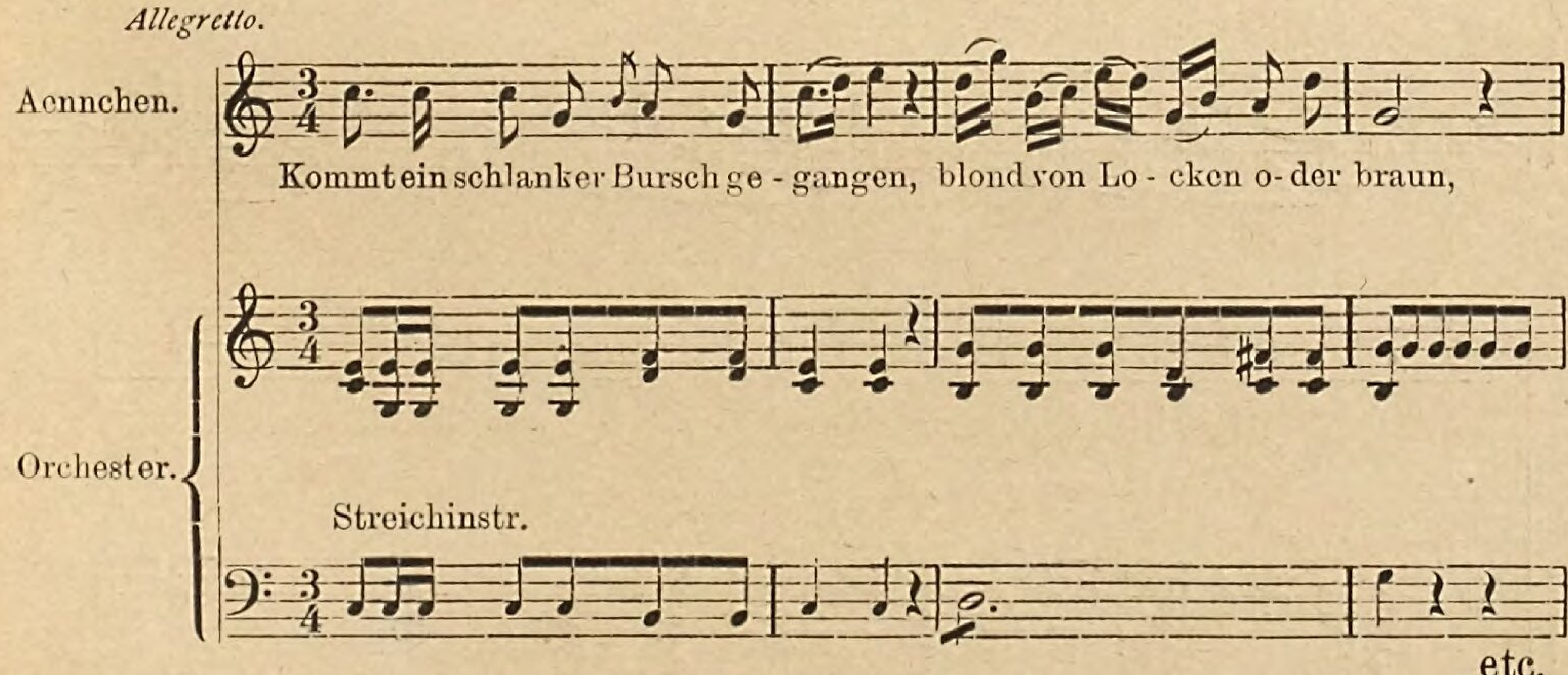
Die neue Richtung schaut mit Verachtung auf den Koloratur-Gesang und verwirft ihn als für die menschliche Stimme ungeeignet. Das ist aber eine grundfalsche Auffassung, der wir nicht beistimmen können. In einer Singoper, und besonders in einer Zauberoper, sind derartige Passagen für die Singstimme gerade am rechten Platz und von grossartiger Wirkung; auch tragen sie viel zur Charakterisierung der handelnden Personen bei. Die sternflammende Königin der Nacht muss nicht allein durch ihr Kostüm, sondern auch durch ihren Gesang imponieren; dies hat Mozart musikalisch vortrefflich zu charakterisieren verstanden, indem er sie gleich bei ihrem ersten Auftreten eine Arie singen lässt, in der es scheint, als wolle die Königin der Nacht in den raketenartig aufsteigenden Passagen sich selbst bis zu den Sternen aufschwingen.

Warum sollten Sängern und Sängerinnen keine Koloraturpassagen mehr zugemutet werden? Mutet man doch jetzt den Orchesterinstrumenten die unglaublichsten Schwierigkeiten zu.

Beschränkt die Arie sich nur auf das Allegro, so wird sie Ariette genannt, wozu die Ariette „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“ im Freischütz ein Beispiel giebt.

585. Ariette aus „Freischütz“. Weber.

Allegretto.



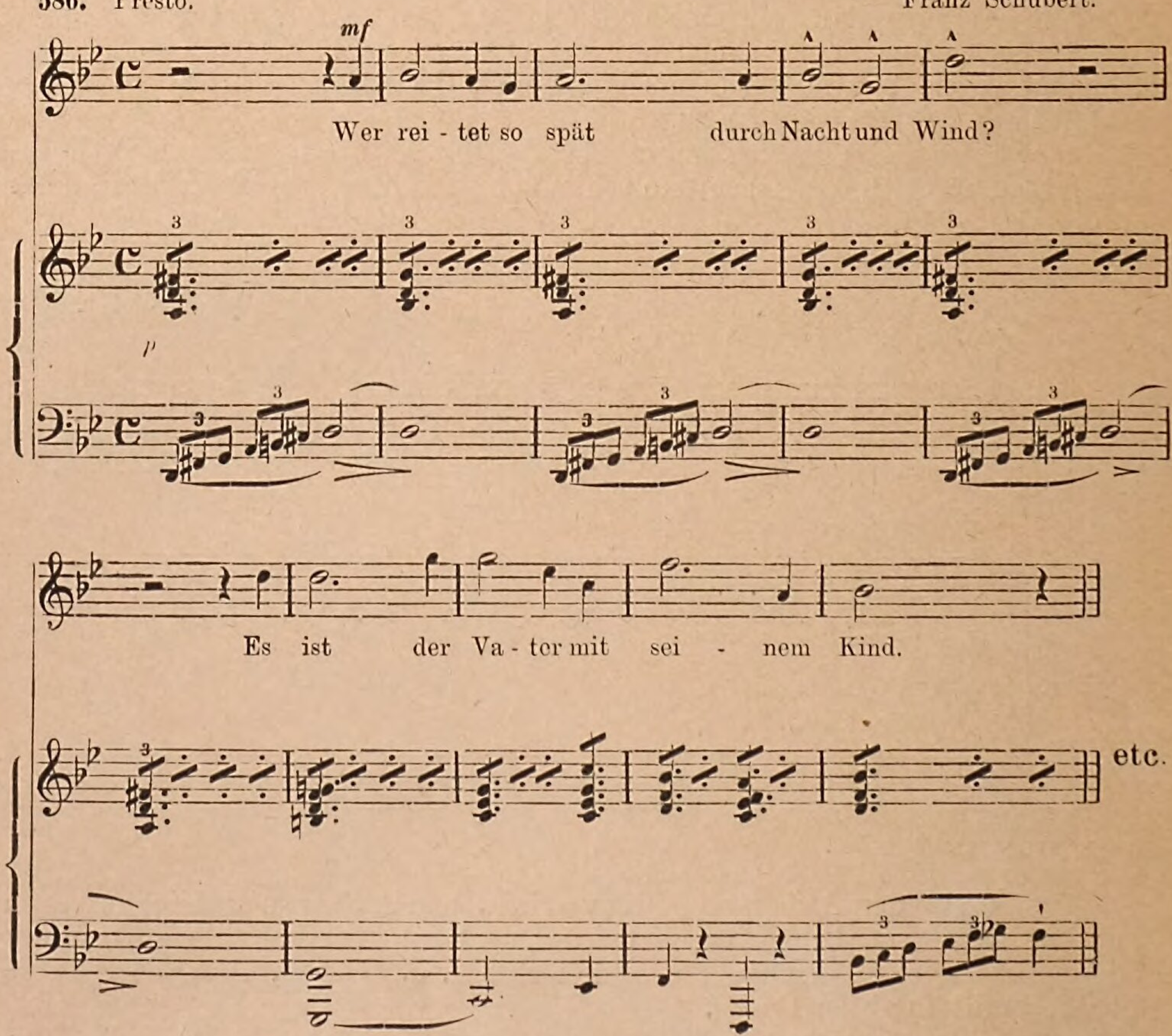
Eine Abart der Arie ist die Kavatine, nur kürzer und leichter, auch einfacher gehalten. Die Kavatine wird manchmal auch durch ein Recitativ eingeleitet. Schöne Beispiele hierzu lieferten u. a. Rossini, Auber, Donizetti, Bellini, Verdi in ihren Opern.

Die Ballade als Gedicht ist epischen Charakters, die Darstellung des Stoffes lyrisch-dramatisch. Der Dichter schildert nämlich selbst mit Benutzung des Dialogs, ein Ereignis, eine Begebenheit, überhaupt etwas Geschehenes und die hieraus resultierenden Gemütsstimmungen. Die Ballade ist daher eine episch-, und sofern die Personen als ihre Empfindungen selbst aussprechend auftreten, zugleich dramatisch-lyrische Poesie. (Vischers Aesthetik, 3. Teil, 2. Abschnitt, S. 996.)

Der Komponist wählt zum Vortrage am besten eine Singstimme, zur Begleitung und Erläuterung dieser entweder das Pianoforte oder das noch farbenreichere Orchester. An eine bestimmte, allgemein gültige Form kann er sich nicht binden; die Form wird und entsteht unter der Arbeit, indem diese dem Inhalte der Dichtung Schritt für Schritt folgt, alle Beziehungen des Textes aufnimmt, musikalisch charakterisiert und diese Charakterisierung festhält. Die redenden Personen erhalten demnach, je nach Bedürfnis, melodische Sätze, rhythmische Gebilde, harmonische Verbindungen, überhaupt derartige Motive, wie sie dem Wesen des Einzelnen zusagen und der jeweiligen Situation entsprechen. Hierbei darf aber das Ganze nicht ausser Acht gelassen werden. Jedes Einzelne muss so erfunden sein, dass es nicht den Eindruck des Rhapsodischen, Untergeordneten, sondern des Organischen mache; den episch-lyrischen Gesamtton vermöge der in Verwendung gekommenen Gegensätze nicht beeinträchtige oder gar aufhebe, sondern fördere und so das Interesse zu dem Kunstprodukte zu erhöhen sucht. („Die musikalischen Formen" von Skuhersky.)

Als Muster dieser Kompositionsgattung sei hier Schuberts „Erlkönig" genannt.

586. Presto. Franz Schubert.

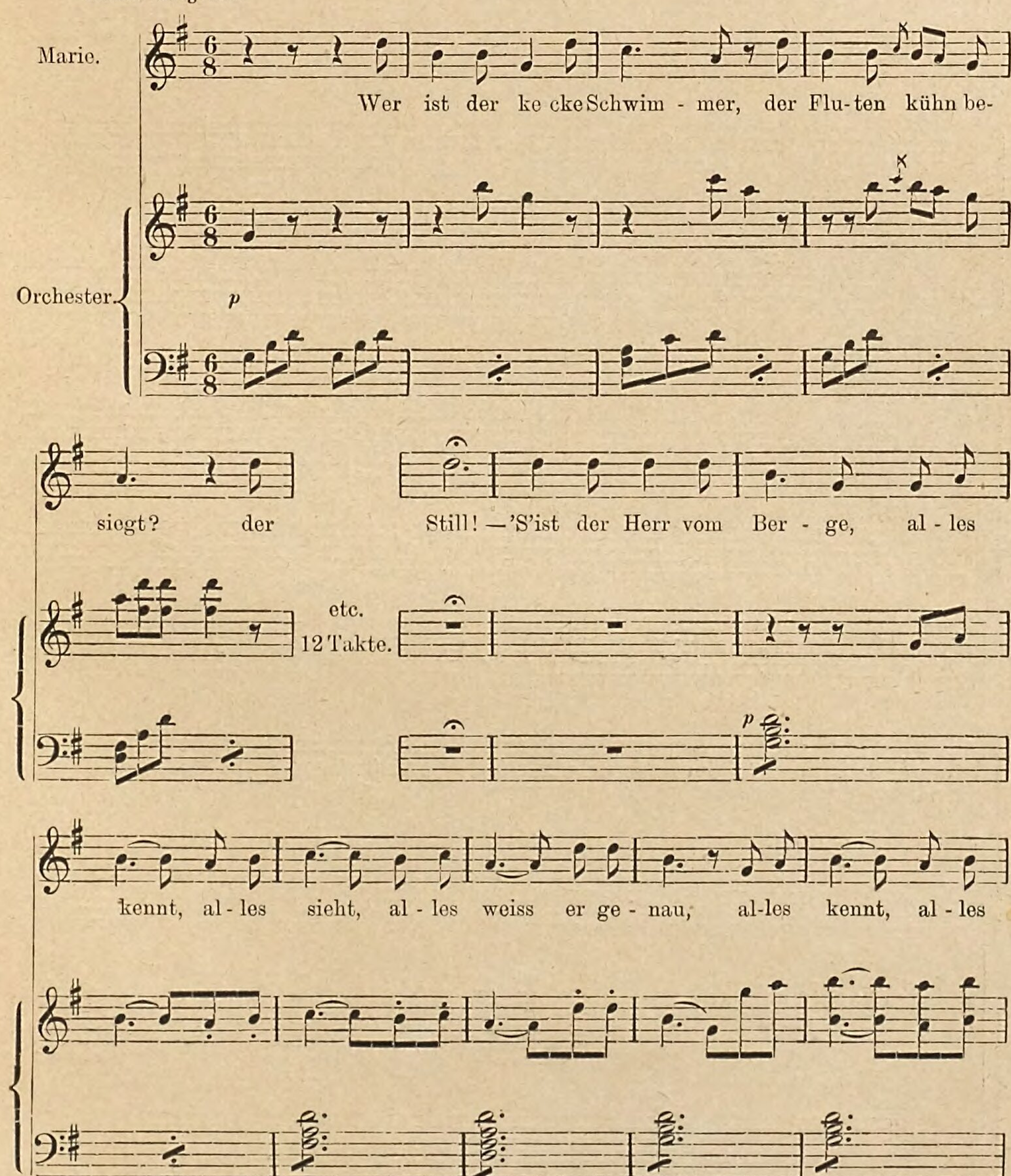


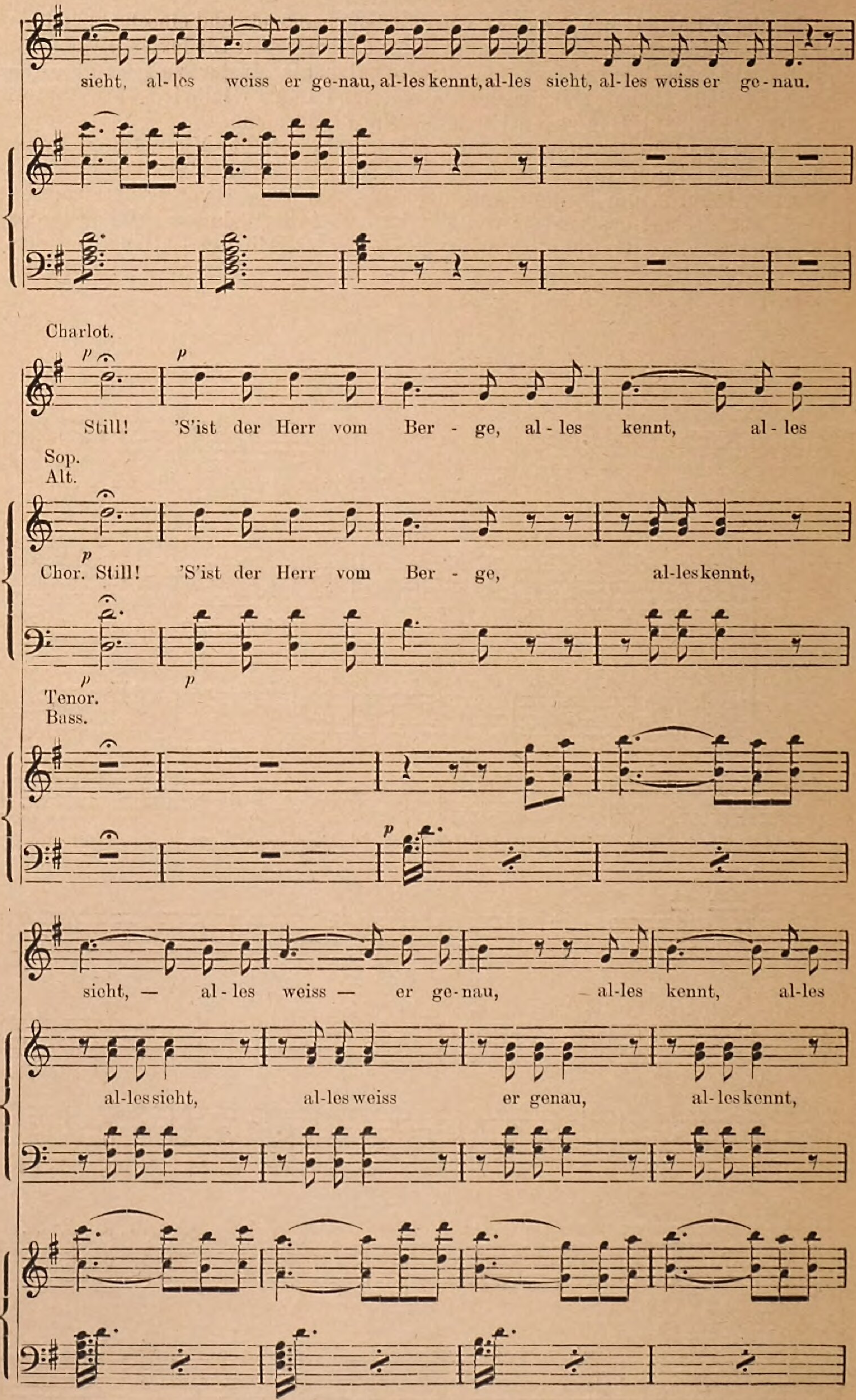
In dieser Ballade hat Schubert verschiedene packende und einschmeichelnde Melodien niedergelegt, wie überhaupt die Schubertschen Lieder in Bezug auf Melodie und richtige Deklamation dem Schüler als Muster zum Studium zu empfehlen sind. Neuere Meister der Ballade sind Löwe (Heinrich der Finkler, Die Uhr, Archibald Duglas etc.) und Martin Plüddemann.

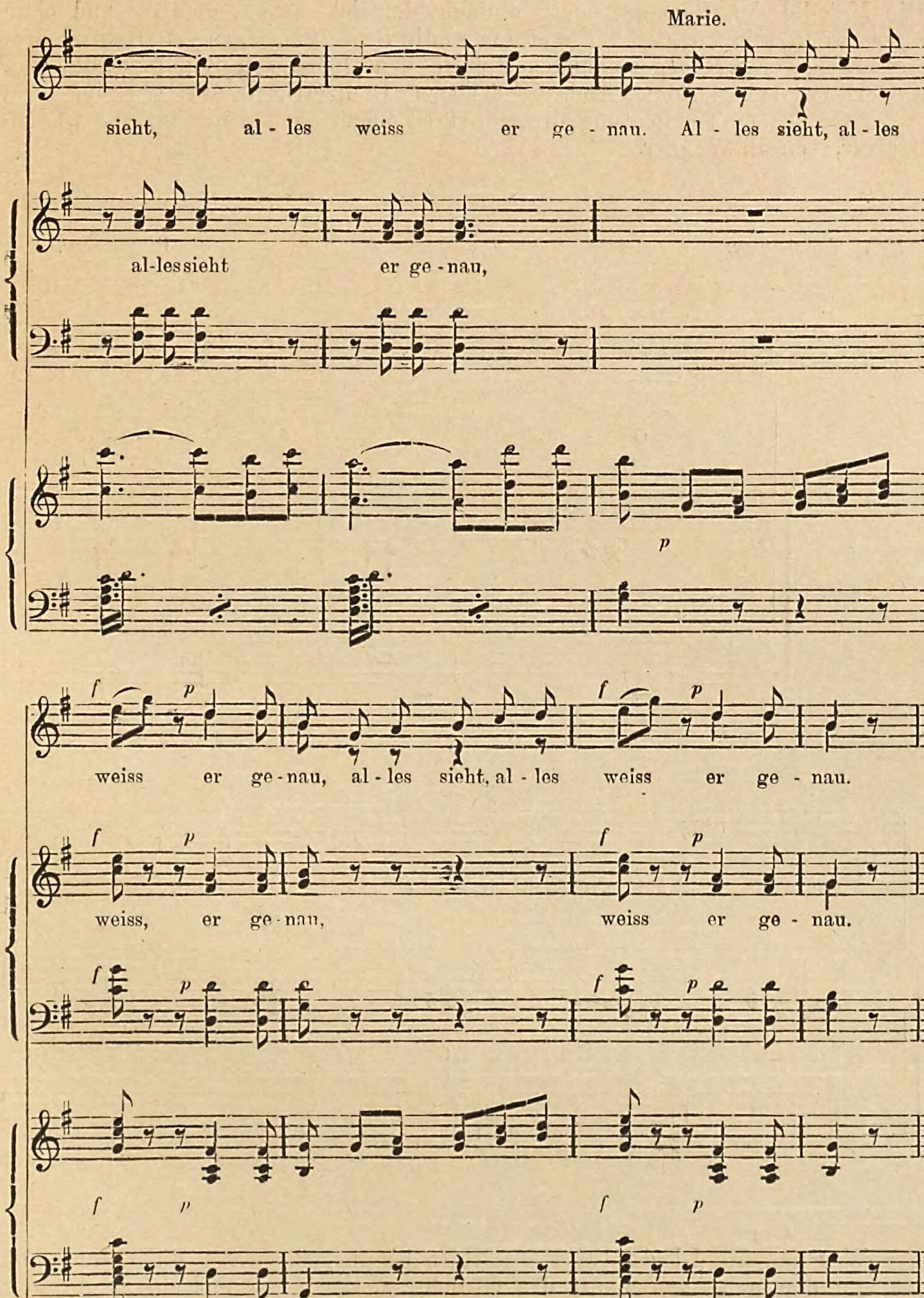
Früher war in der Singoper die Ballade sehr beliebt. Viele dieser Opernballaden sind durch den Reiz ihrer populär gehaltenen Melodien berühmt geworden, so u. a. die Ballade aus der „Weissen Dame“ von Boieldieu; die Ballade aus „Robert der Teufel“ von Meyerbeer; die Ballade aus „Fra Diavolo“ von Auber u. v. a. Gewöhnlich wird dabei der Refrain der Ballade von dem Chor wiederholt oder begleitet, was stets von guter Wirkung ist, wie folgendes Beispiel zeigt:

587. Der Einsiedler. Oper in 3 Akten. Caraffa.

Rondo Allegretto.




sieht, al-les weiss er ge-nau, al-les kennt, al-les sieht, al-les weiss er ge-nau.
Charlot.
p p
Still! 'S'ist der Herr vom Ber - ge, al - les kennt, al - les
Sop.
Alt.
p
Chor. Still! 'S'ist der Herr vom Ber - ge, al-les kennt,
p p
Tenor.
Bass.
p
sicht, — al - les weiss — er ge-nau, — al-les kennt, al-les
al-les sicht, al-les weiss er genau, al- les kennt,



Balladen wurden auch im grösseren Stil von hervorragenden Komponisten in Musik gesetzt, so u. a. Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch“ von Robert Schumann für Chor, Soli und Orchester.

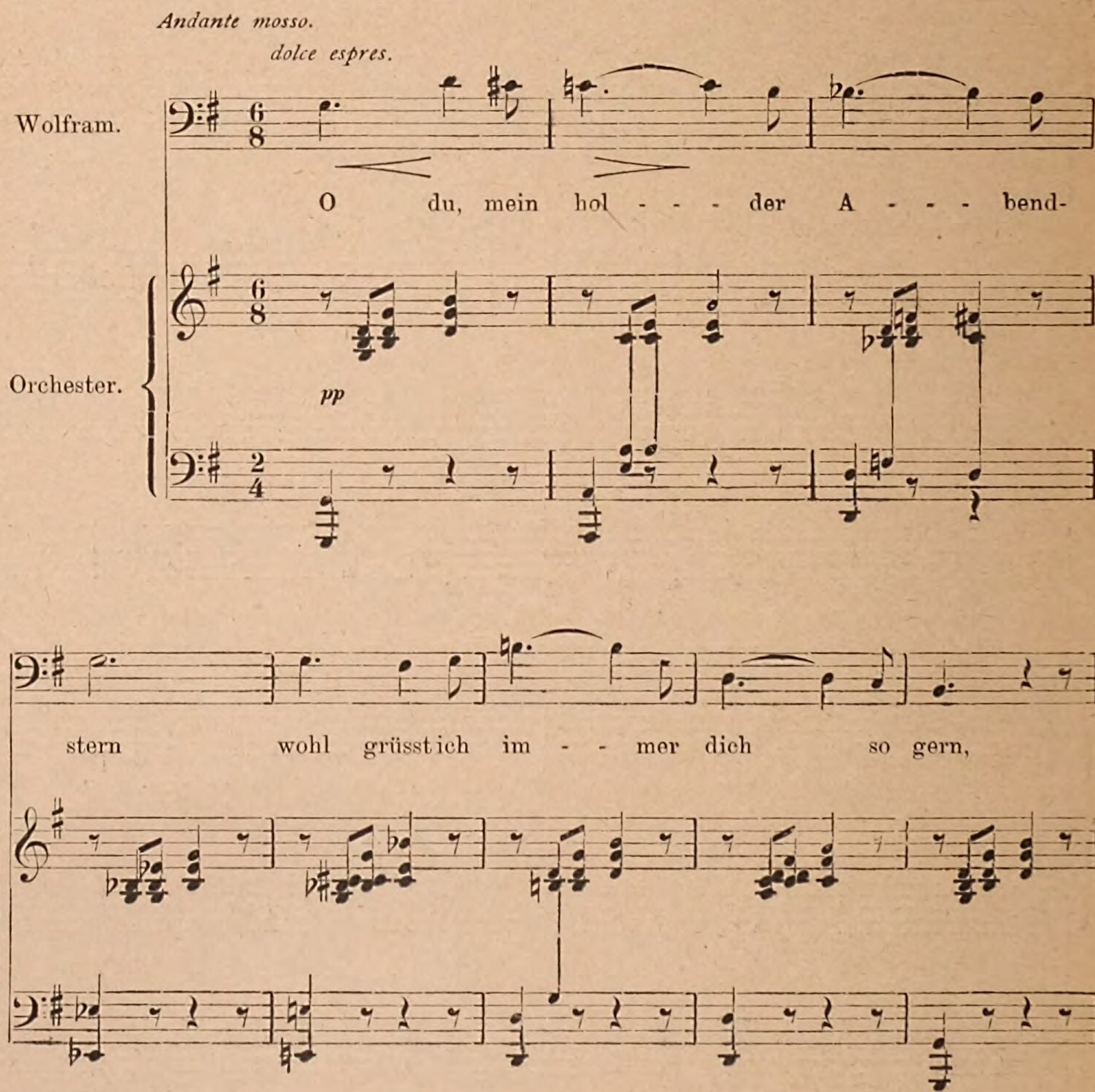
Die **Romanze** ist eine Art Ballade nur in knapperer Form und wird gewöhnlich als Strophenlied behandelt.

Aber nicht allein das epische Element, sondern hauptsächlich auch das Lyrische, Weiche, Rührende wird durch die Romanze zum Ausdruck gebracht.

Die Melodie der Romanze muss einfach, deutlich, schön, gefällig und ohne allen Prunk sein, in gleicher Weise muss die Begleitung dazu gehalten werden. Bemerkenswerte Romanzen finden sich in den Opern von Boieldieu, Rossini, Meyerbeer, Auber, Adam, Ambroise Thomas, Donizetti, Halévy, Lortzing u. a.

Eine schöne Tondichtung dieser Art ist nachstehende Romanze im „Tannhäuser", von R. Wagner.

588. Tannhäuser. R. Wagner.



Was nun die Lieder und Gesänge betrifft, so müssen diese durch die Melodie den geistigen Inhalt des Gedichts herausheben und damit direkter auf unser Gemüt einwirken. Das Lied kann entweder strophenmässig oder auch durchkomponiert werden.

Man unterscheidet zweierlei Liedergattungen: das weltliche und das geistliche Lied. Letzteres hat die Bestimmung, religiöse Gefühle zu erwecken, während das erstere die Vorgänge und Zustände des Lebens, sowie die Dinge aus der Natur darstellt.

Natürlicherweise bestimmt der Sinn des Gedichts die musikalische Form des Liedes. Daher giebt es Kinderlieder, Wiegenlieder, Liebeslieder, Trink-

lieder, Jägerlieder, Schullieder, Nationallieder, Soldatenlieder, Minnelieder, Scherz- und humoristische Lieder u. a. m.

Die meisten Formen dieser Lieder und Gesänge werden auch in der Oper benutzt.

Muster von Liedern und Gesängen lieferten Mozart, Beethoven, Franz Schubert, Mendelssohn, Schumann, Joh. Brahms, Rob. Franz u. a.

Die Hauptsache bei der Komposition des Liedes ist die Melodie, die einfach, volkstümlich, innig und ergreifend sein soll.

Darum studiere der Schüler fleissig die einheimischen wie die ausländischen Volkslieder, von denen ja jetzt reichhaltige Sammlungen vorliegen.

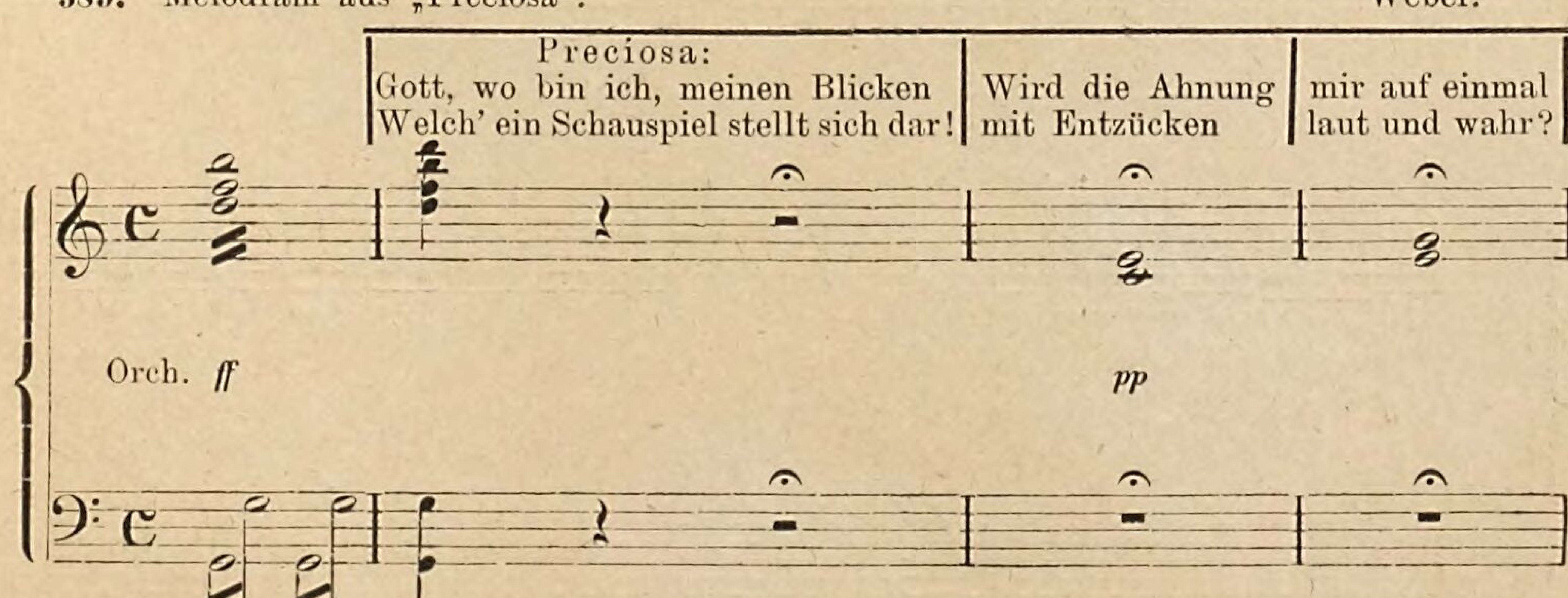
Das Melodram wird gewöhnlich als ein Zwitter von Musik und Deklamation hingestellt, das für musikalisch gebildete Ohren ein Gräuel sei. Dieser Ansicht können wir schon aus dem Grunde nicht beistimmen, weil Tondichter wie Beethoven im „Fidelio", und in der Musik zu dem Trauerspiele „Egmont", Weber im „Freischütz" und in „Preciosa", Mendelssohn in der Musik zum „Sommernachtstraum", das Melodram in höchst drastischer Weise verwendet haben.

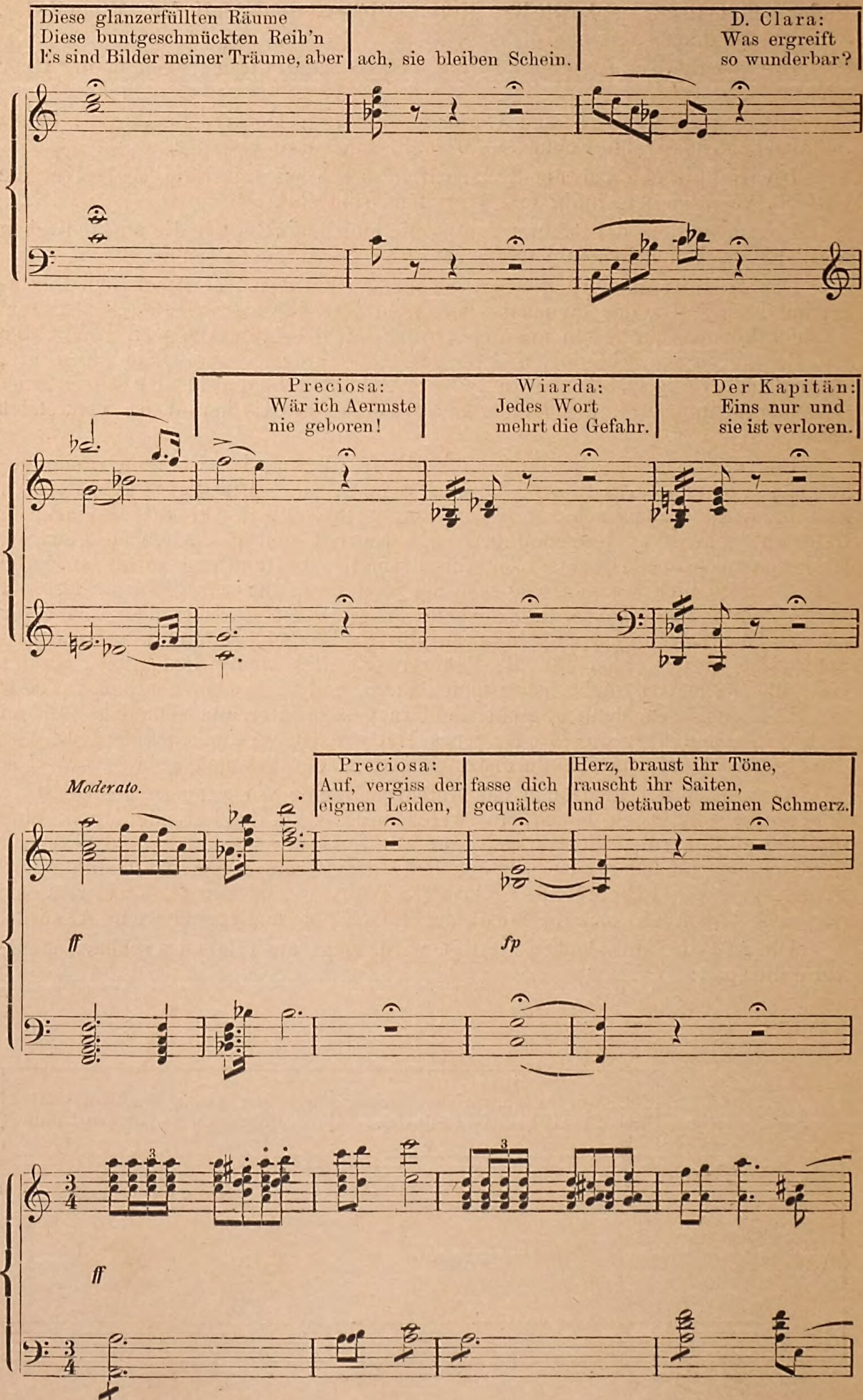
Das der neueren Richtung so kostbare „Leitmotiv" ist im Grunde genommen nichts anders, als melodramatische Musik. Mit derartigen Motiven kündigten die französischen Komponisten, welche Musik für die Melodramen lieferten, schon vor langen Jahren den Eintritt und das Abgehen gewisser Hauptpersonen des Dramas oder die dramatische Handlung selbst an. Die Idee ist also nicht so neu, wie man sie jetzt ausgiebt; wir glauben, dass ein Motiv von 2 bis 4 Takten kaum genügend ist, einen dramatischen Charakter zu zeichnen. Auf dem Papier kann die Sache gelehrt und künstlich ausgearbeitet werden, aber für die Zuhörer hat dies wenig Bedeutung, da der Laie die Leitmotive nicht herausfinden kann, und diese ihm überhaupt wenig Interesse einflössen, denn er geht nicht in das Theater, um sich den Kopf zu zerbrechen und über dieses oder jenes Motiv nachzugrübeln, sondern er will Musik hören und von ihr durchdrungen, d. h. gerührt und gehoben werden.

Verwerfen wir also auch das Melodram nicht; wir erinnern uns Gedichte deklamiert gehört zu haben, in welchen die dazu begleitende Musik eine unbeschreiblich rührende Wirkung auf alle Zuhörer ausgeübt hat. — Während der Deklamation oder zwischen der Rede drückt die Musik die Gefühle und Situationen aus. Längere, ausgeführte Musikformen sind hier nicht verwendbar, vielmehr beschränkt sich die Musik auf kurze Sätze und ausgehaltene Akkorde.

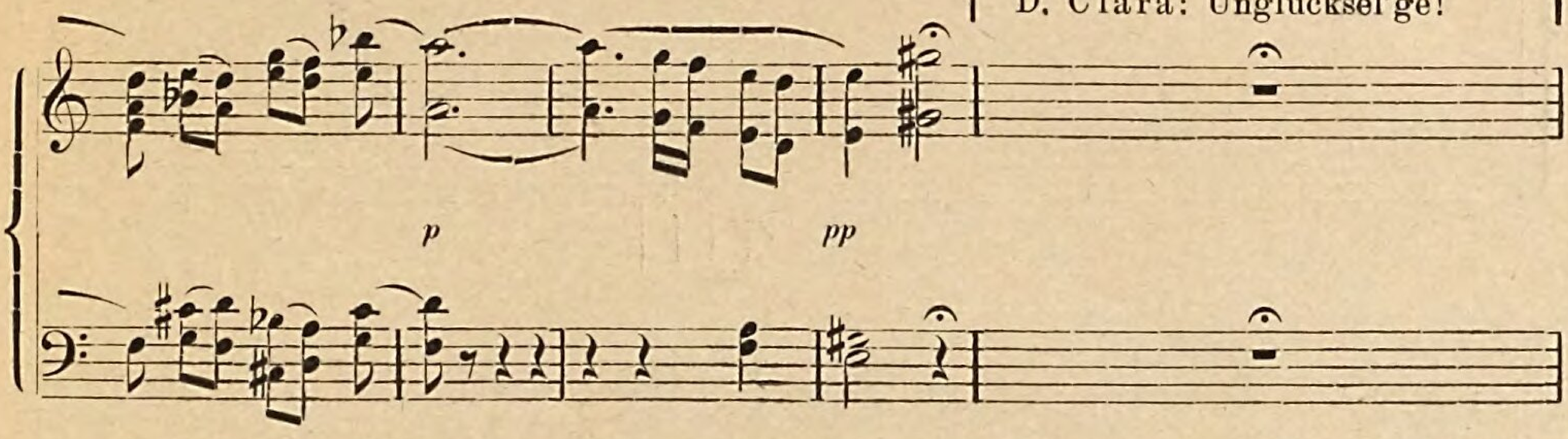
Die Art, wie dies bewerkstelligt wird, zeigt uns folgendes schöne, effektvolle Beispiel:

589. Melodram aus „Preciosa". Weber.




Diese glanzerfüllten Räume
Diese buntgeschmückten Reih'n
Es sind Bilder meiner Träume, aber
ach, sie bleiben Schein.
D. Clara:
Was ergreift so wunderbar?
Preciosa:
Wär ich Aermste nie geboren!
Wiarda:
Jedes Wort mehrt die Gefahr.
Der Kapitän:
Eins nur und sie ist verloren.
Moderato.
Preciosa:
Auf, vergiss der eignen Leiden,
fasse dich gequältes
Herz, braust ihr Töne, rauscht ihr Saiten, und betäubet meinen Schmerz.
ff
fp
ff

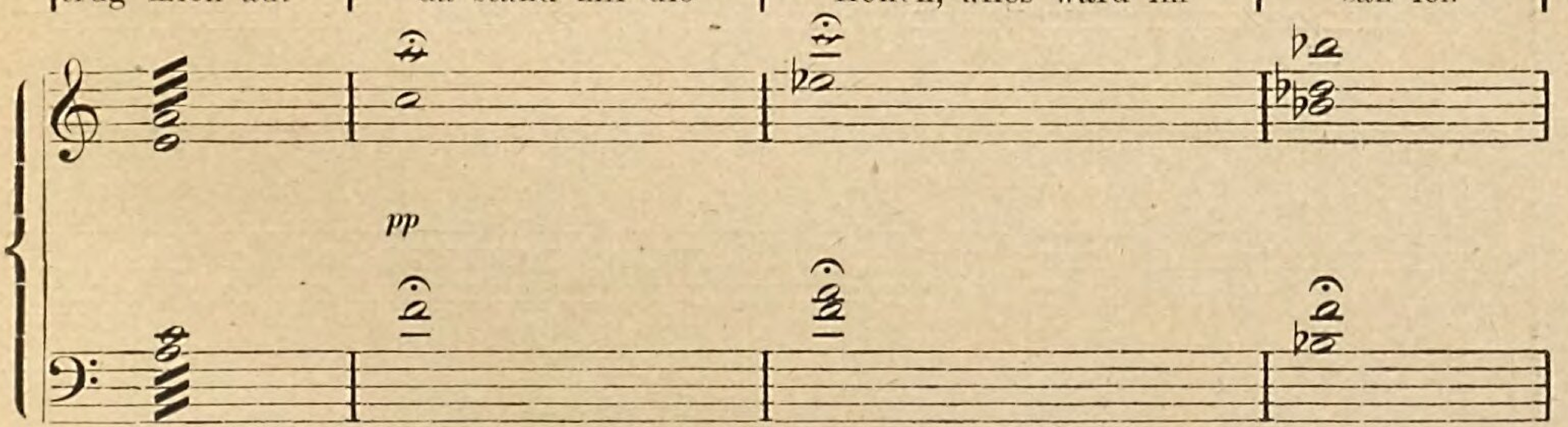
Preciosa:
Nein, ich kann, vermag es nicht,
Keinen Abschied kann ich singen.
Standhaft wollt ich mich bezwingen,
doch mein blutend Herz, es bricht.
D. Clara: Unglücksel'ge!



Preciosa: Weh' mir Armen! Jeden Schmerz soll ich empfinden, Selbst im Spiel der Fantasie noch zuletzt Ver-	zweiflung finden!	D. Clara: Fasse dich, erkläre wie — Preciosa: Scheinbar riss sie mit Erbarmen oft mich aus dem



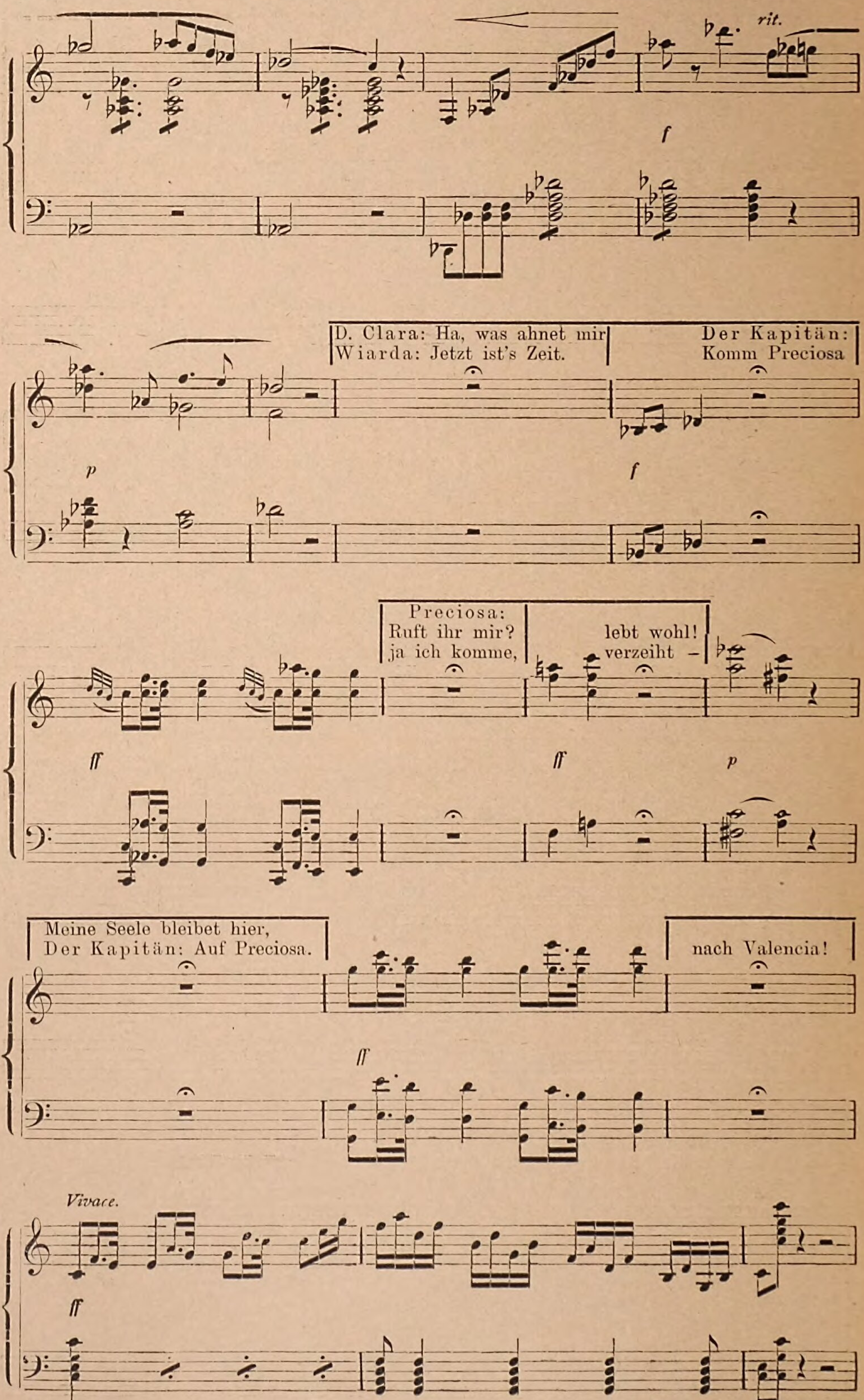
Staub empor, und trug mich auf	Wunderarmen zu der Hoffnung goldnem Thor; da stand mir die	Heimat offen in dem nächtigen Zauberbild, und Erinnerung, Sehnsucht, Hoffen, alles ward im	Traum erfüllt, denn in meiner Lieben Schosse sah ich



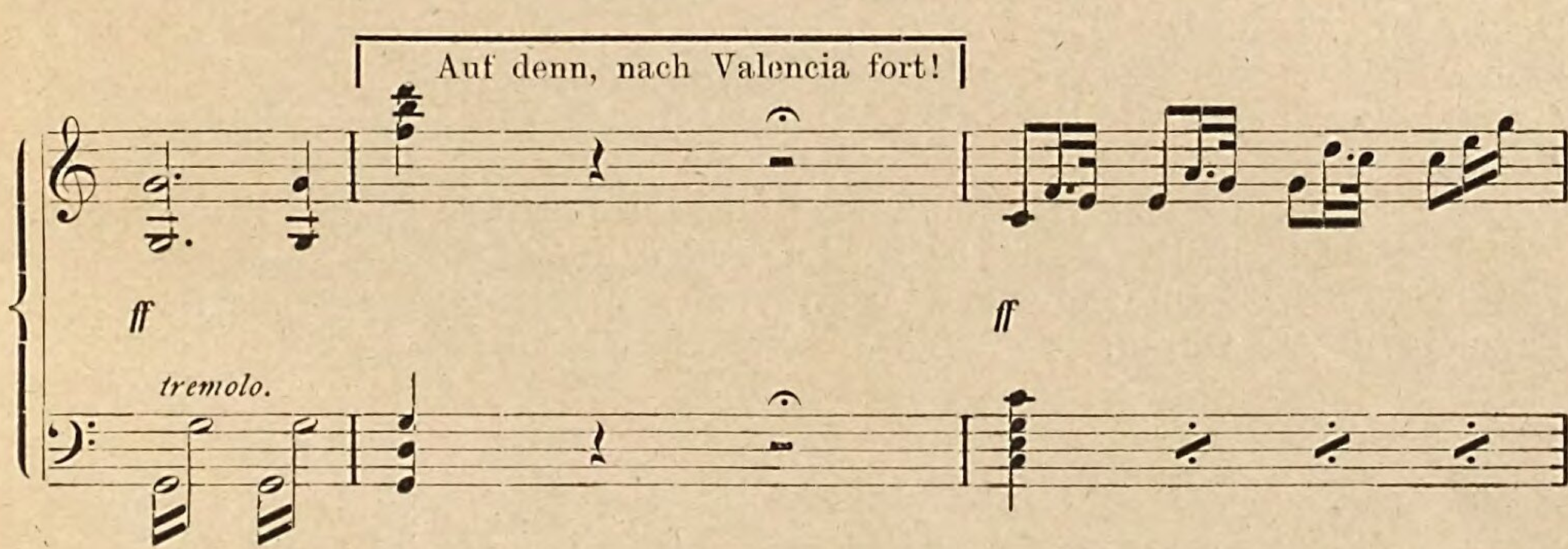
hier mich froh vereint, fand ich, ach, die Elternlose	Vater, Mutter und den Freund.

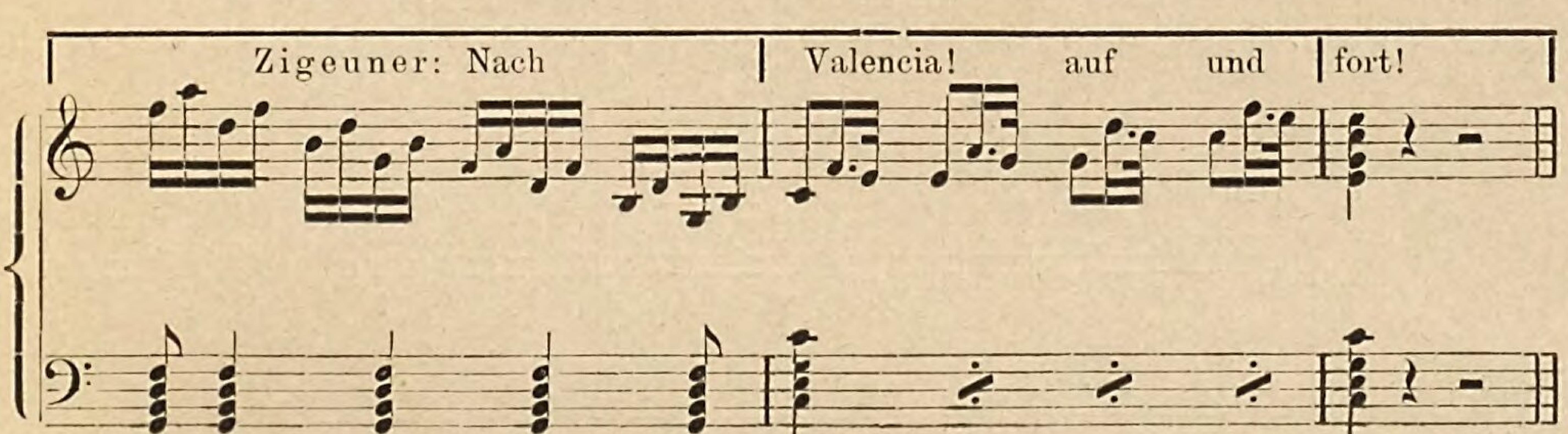
Allegro.




rit.
f
D. Clara: Ha, was ahnet mir
Wiarda: Jetzt ist's Zeit.
Der Kapitän:
Komm Preciosa
p
f
Preciosa:
Ruft ihr mir?
ja ich komme,
lebt wohl!
verzeiht -
ff
ff
p
Meine Seele bleibet hier,
Der Kapitän: Auf Preciosa.
nach Valencia!
ff
Vivace.
ff







42. *Aufgabe.*

Um allen überflüssigen Wiederholungen auszuweichen, verweisen wir den Schüler auf das in den Kapiteln 6 bis 19 schon ausführlich behandelte Material. Aber nochmals wollen wir betonen, dass der Komponist nur dann lebensfähige Werke schaffen wird, wenn er schöne, prägnante, effektvolle Melodien zu erfinden versteht.

Darum können wir ihm nicht eindringlich genug das Studium der Volkslieder ans Herz legen, und empfehlen ihm zu diesem Zwecke: „Deutscher Liederhort" von Ludwig Erk.

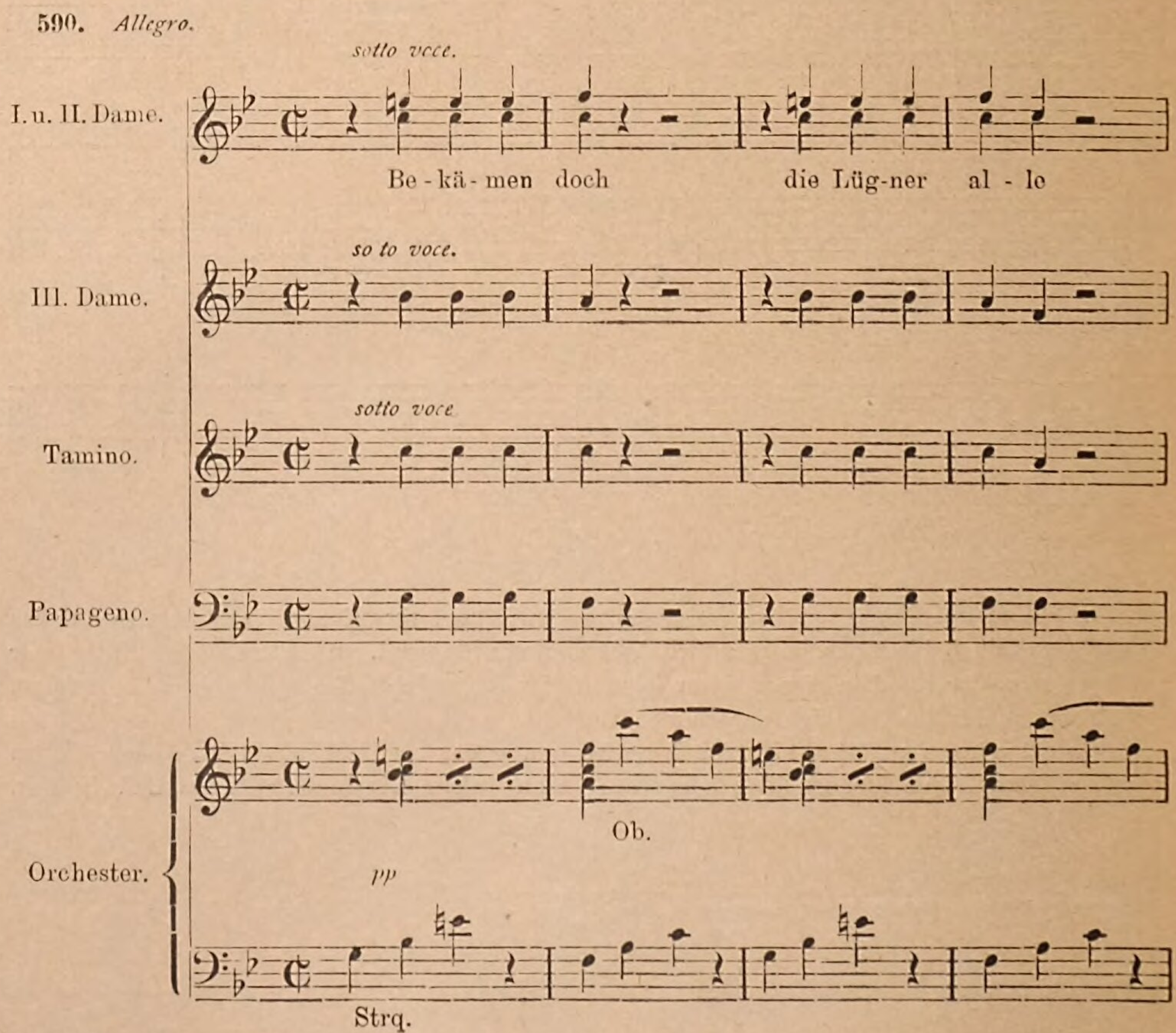
Achtundvierzigstes Kapitel.

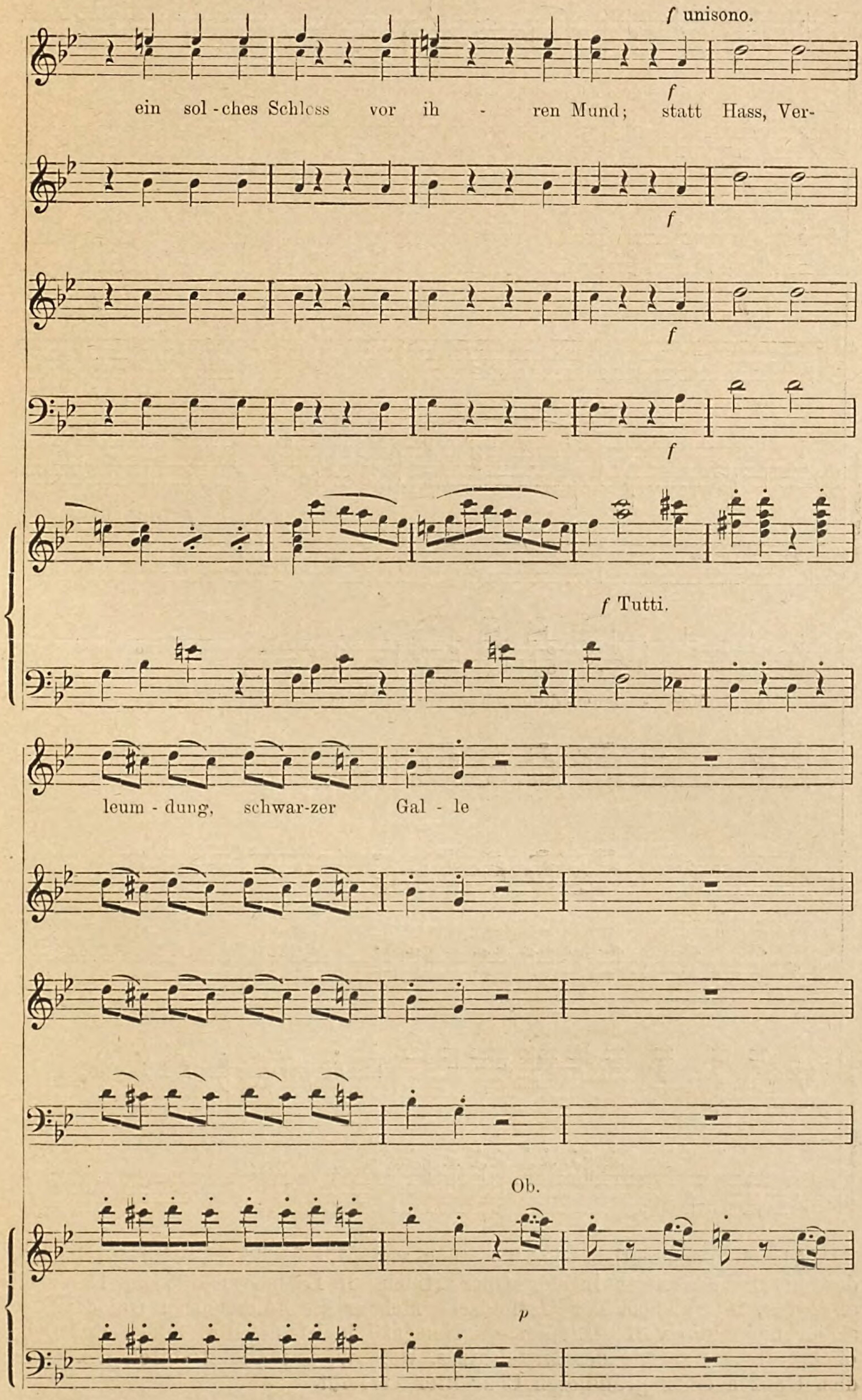
Grössere Ensemblesätze.

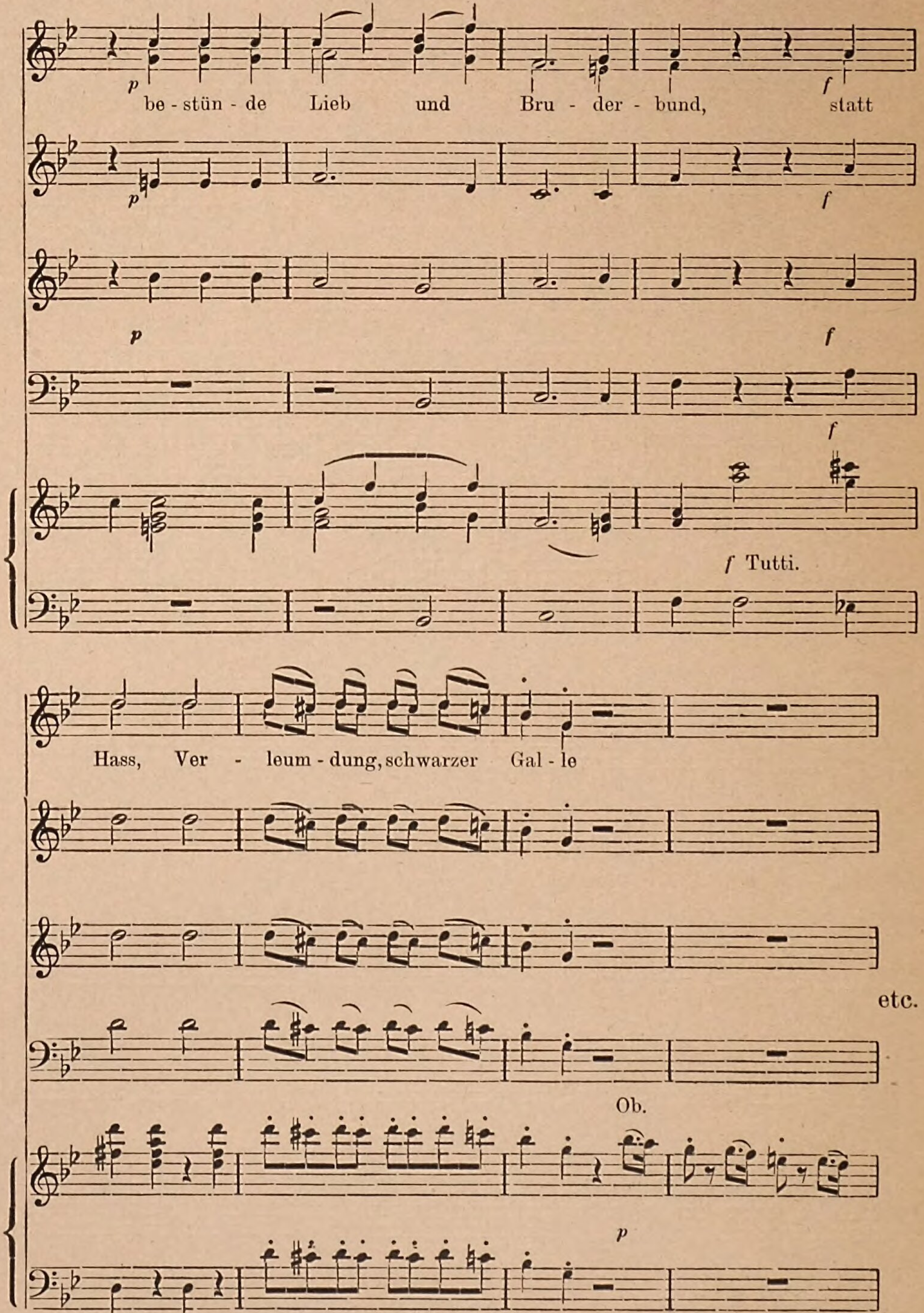
Von den Ensemblesätzen haben wir bis jetzt den 2, 3 und 4-stimmigen Chorgesang, das Duett, das Terzett und das Quartett kennen gelernt. Wir haben ferner gesehen, dass das Chorlied in Form von Kinder- Frauen- Männer- oder gemischten Chören gesetzt werden kann. Die übrigen Gesangsformen können ebenfalls als Quintett, Sextett, Septett u. s. w, sowohl durch männliche als weibliche Stimmen ausgeführt werden. Je mehr aber Solostimmen zur Verwendung kommen, desto schwieriger ist es, jeder einzelnen Solostimme eine besondere charakteristische Rolle im Ensemble anzuweisen. Hierin war namentlich Mozart ein vollendeter Meister. In den Ensemblesätzen seiner Opern tritt uns seine Kunst zu gruppieren, sowie Melodie, Harmonie zu einem einheitlichen, leicht übersichtlichen Ganzen herzustellen glänzend entgegen. Italienische Meister wie Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi haben die Mozartsche Verfahrungsweise später in ihren Werken nachgeahmt, und es ist ihnen gelungen ebenfalls schöne Ensemblesätze zu schreiben.

Wie schön und in ihrer besten Lage sind die Stimmen in dem reizenden Quintett in der Zauberflöte gesetzt! Welcher Wohllaut dringt aus folgendem Satze in unsere Ohren:

590.

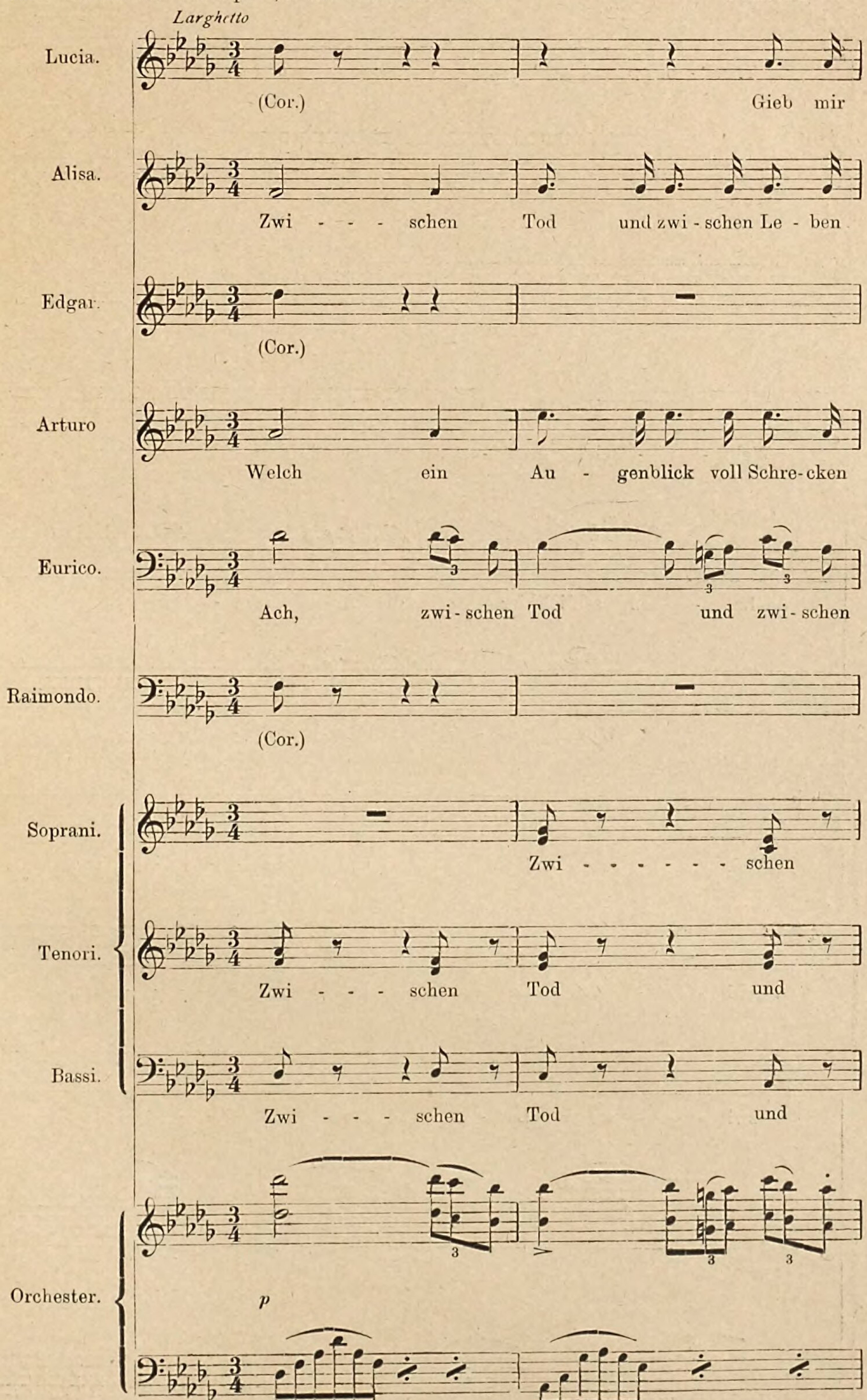



f unisono.
ein sol-ches Schloss vor ih - ren Mund; statt Hass, Ver-
f
f
f
f
f Tutti.
leum-dung, schwar-zer Gal - le
Ob.
p

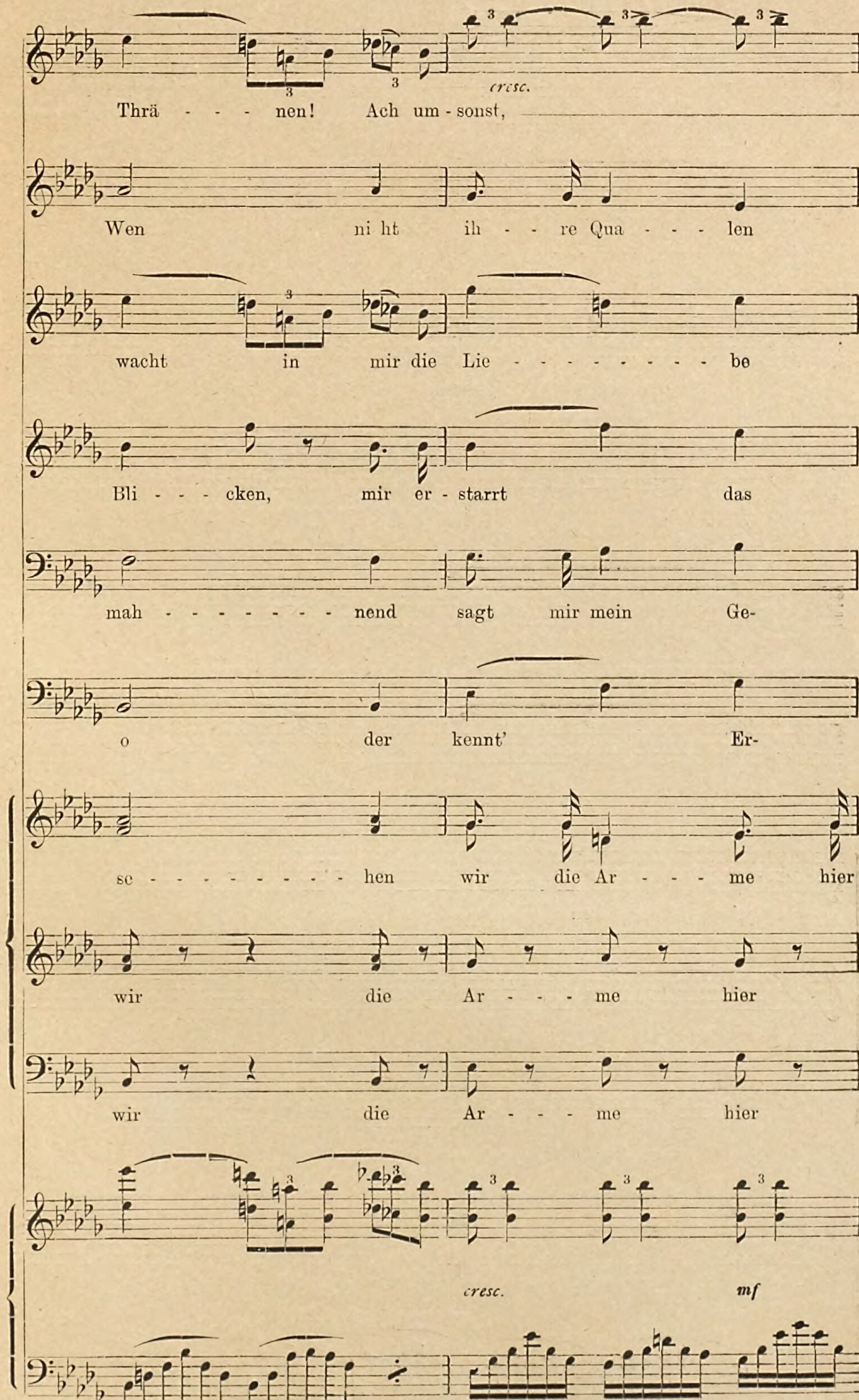


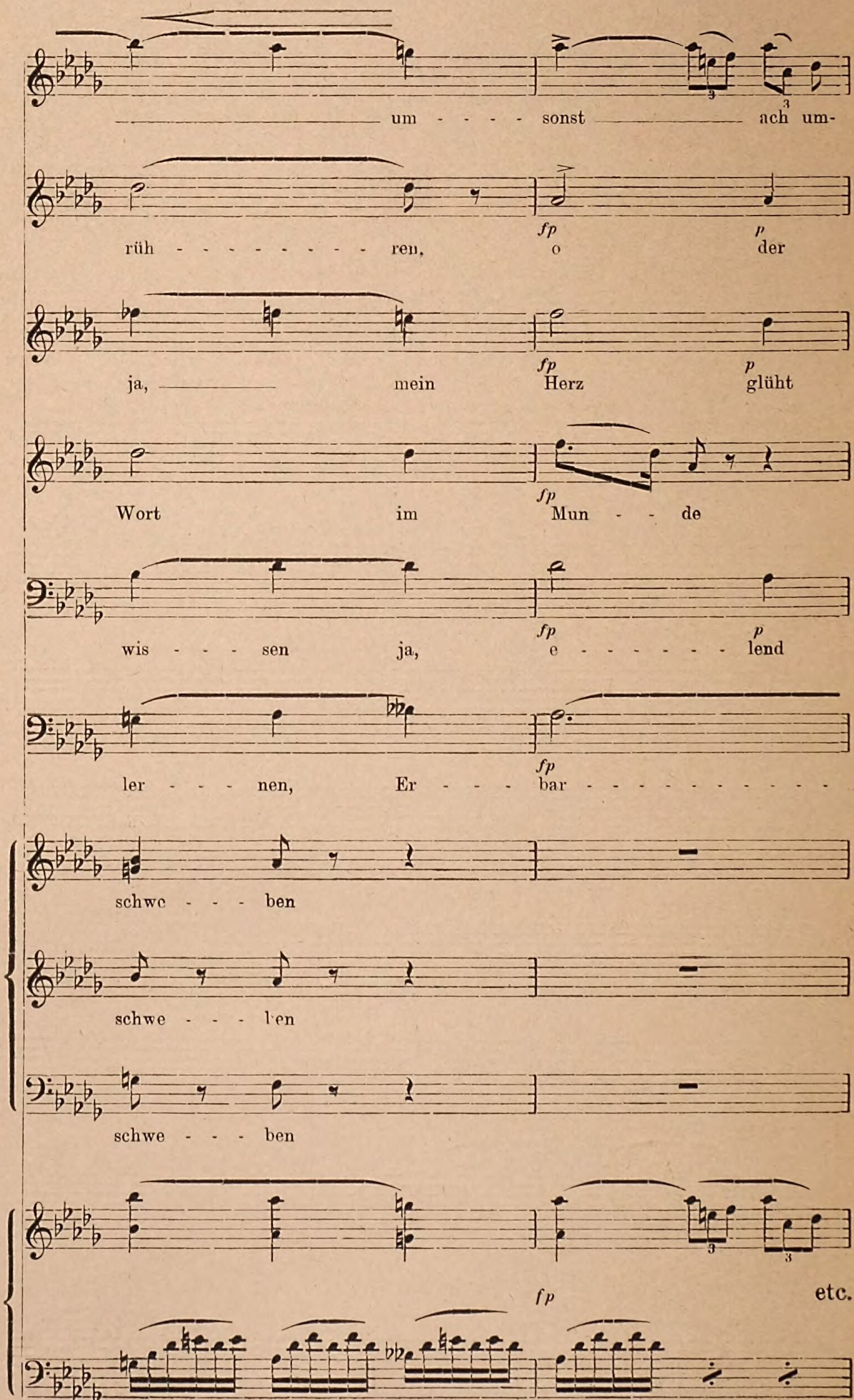
Als ein hoch pathetisches Tonstück von hinreissender Wirkung tritt uns das herrliche Sextett in der Oper „Lucia di Lammermoor" von Donizetti entgegen, in welchem der italienische Meister die Solostimmen melodisch so schön und kunstvoll gruppierte. Namentlich ist es die leidenschaftliche effektvolle Steigerung des Mittelsatzes, welcher, unterstützt durch den Chor, dem Ganzen einen grandiosen Charakter verleiht.

591. Sextett aus der Oper „Lucia di Lammermoor". Donizetti.




Thrä - nen, o gieb mir
seh' ich hier die Ar-me s hwe - ben,
Neu er-
Wel - - - che grau - en-vol-le Stun-de! dun - kel wirds vor mei - nen
Le - ben seh' ich hier die Ar-me schwe - ben,
Wen nicht ih - - - re Qua-len rüh - - - - - ren
Tod, zwischen Tod und Le - - - - - ben
zwi - - - schen Le - - - - ben se - - - - - hen
zwi - - - schen Le - - - - ben se - - - - - hen


Thrä - - - nen! Ach um - sonst,
cresc.
Wen ni ht ih - - re Qua - - - len
wacht in mir die Lie - - - - - - - - be
Bli - - - cken, mir er - starrt das
mah - - - - - - - nend sagt mir mein Ge-
o der kennt' Er-
se - - - - - - - - - hen wir die Ar - - - me hier
wir die Ar - - - me hier
wir die Ar - - - me hier
cresc.
mf

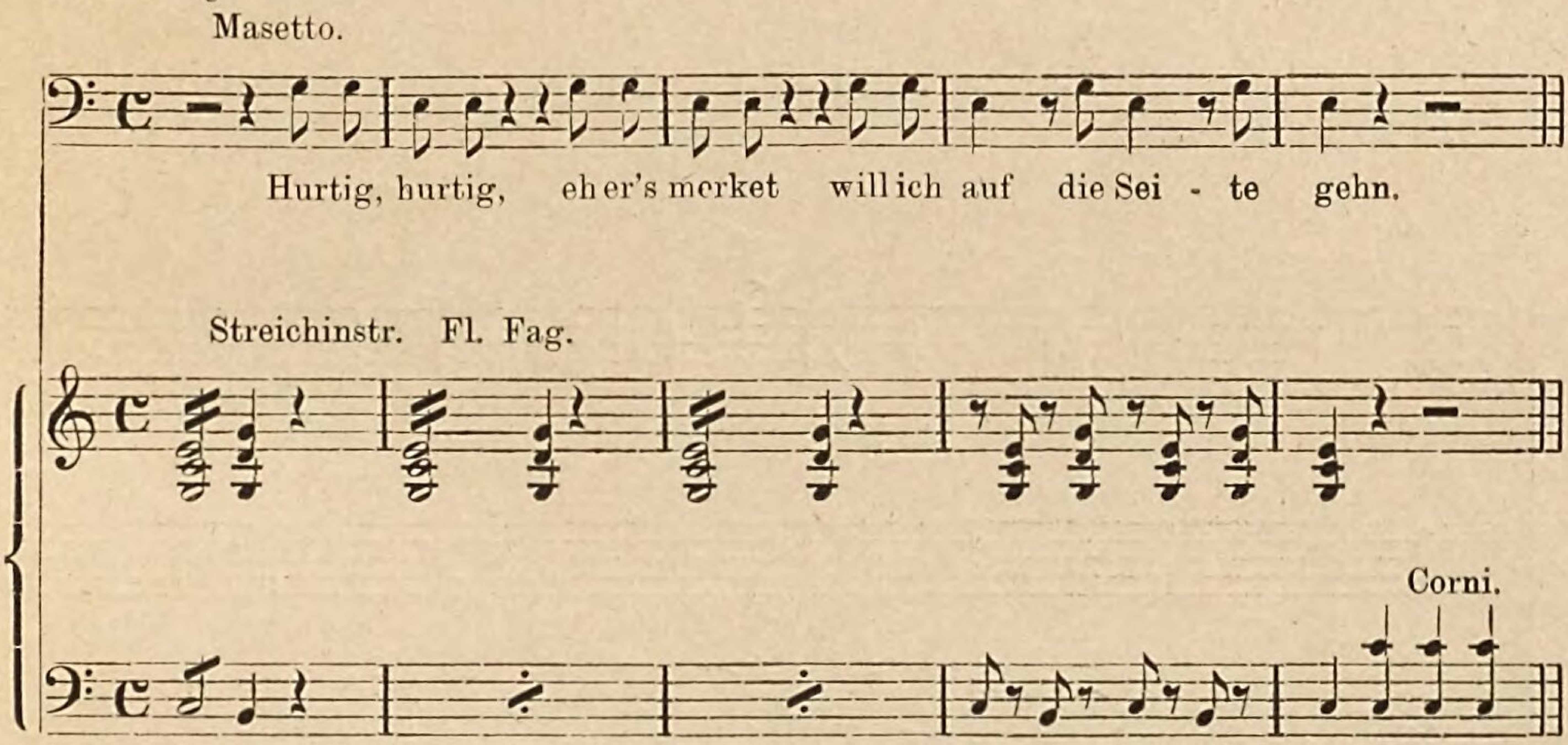

um - - - - sonst ach um-
fp p
rüh - - - - - - - - - - ren, o der
fp p
ja, mein Herz glüht
fp
Wort im Mun - - de
fp p
wis - - - sen ja, e - - - - - - - lend
fp
ler - - - nen, Er - - - - bar - - - - - - - - - - - -
schwe - - - ben
schwe - - - len
schwe - - - ben
fp
etc.

Von grossartiger ergreifender Wirkung ist ebenfalls das schöne Septett für 7 Männerstimmen: 3 Tenöre, 2 Baritons und 2 Bässe, mit welchem Wagner den I. Akt seines „Tannhäuser" beschliesst.

Das Opern-Finale ist cyklischer Form, d. h. es verkettet, wie in der Phantasie oder der Suite, eine Anzahl Stücke verschiedenen Charakters mit einander. Auch hierin hat Mozart wohl das Grösste geleistet; die Finale in seinen Opern sind Meisterwerke, welche zwar vielfache Nachahmungen gefunden, aber nie übertroffen worden sind. Als eins der schönsten Musterbeispiele dieser Gattung ist das Finale des I. Aktes in „Don Juan" zu bezeichnen.

Dies beginnt mit einem Allegro assai, den Zank zwischen Masetto und Zerlina vortrefflich schildernd.

592. *Allegro assai.*



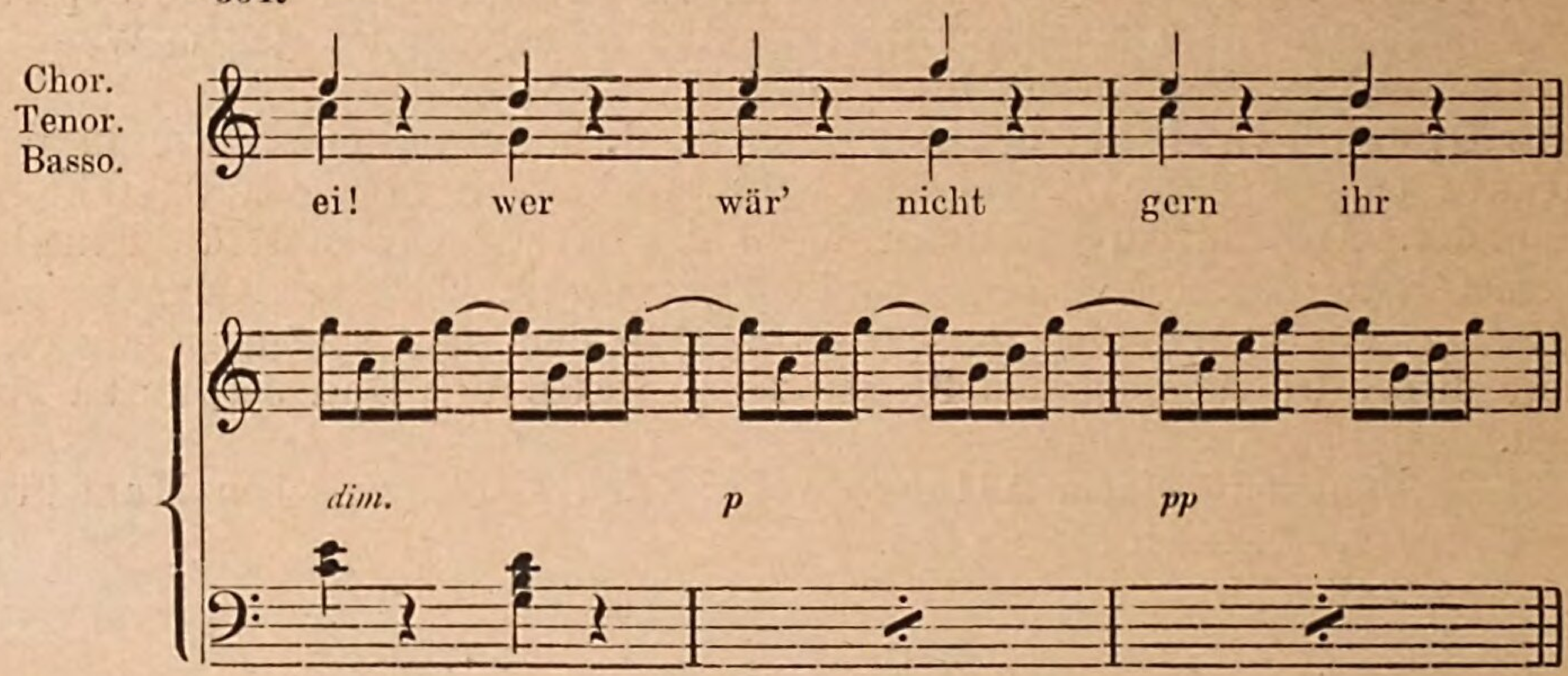
Don Juan erscheint und mit ihm nimmt das Fest in prächtigen, volltönigen Akkorden seinen Anfang:

593.



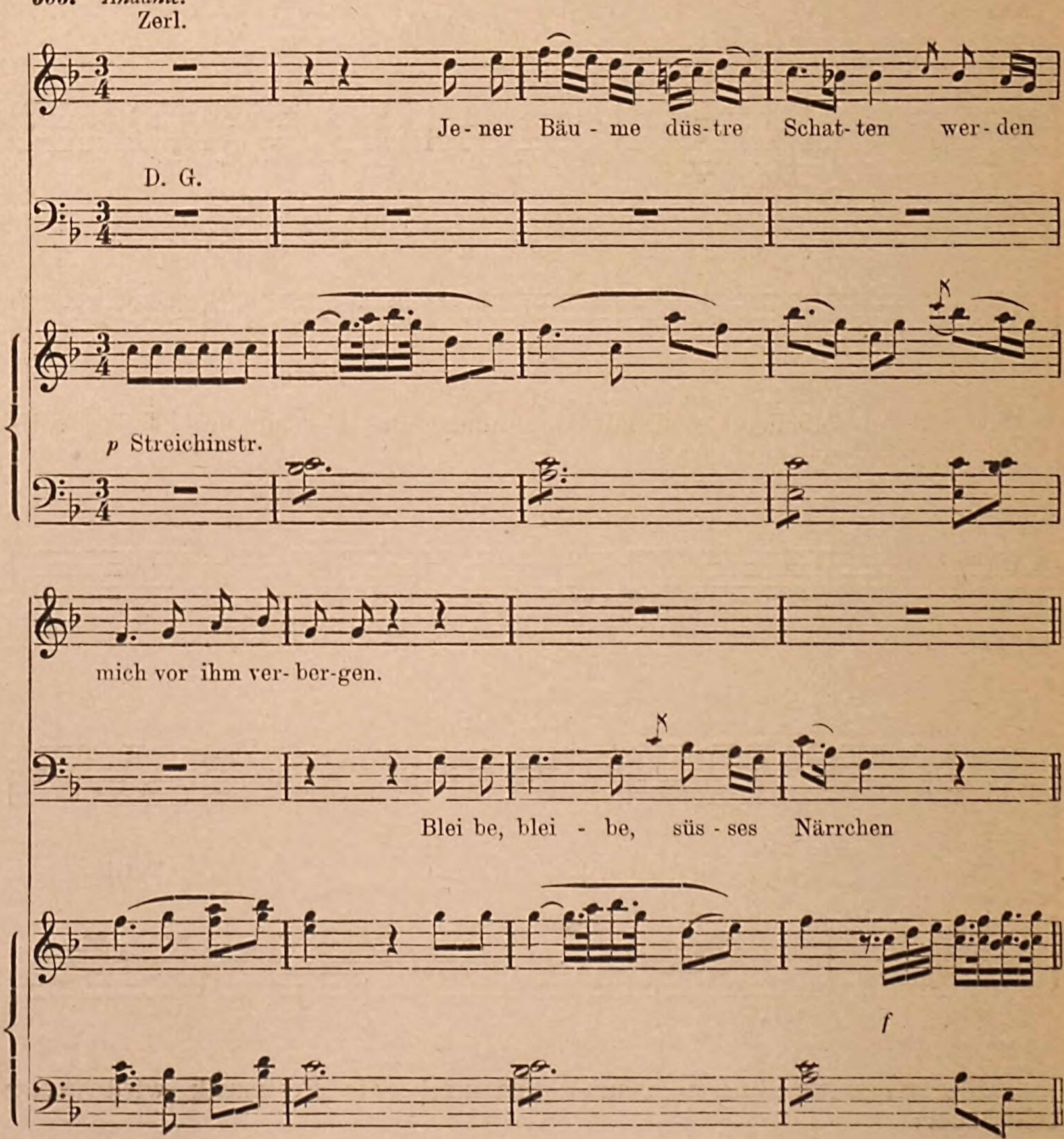
Die Menge verläuft sich nach und nach, die Festmusik wird immer schwächer:

594.



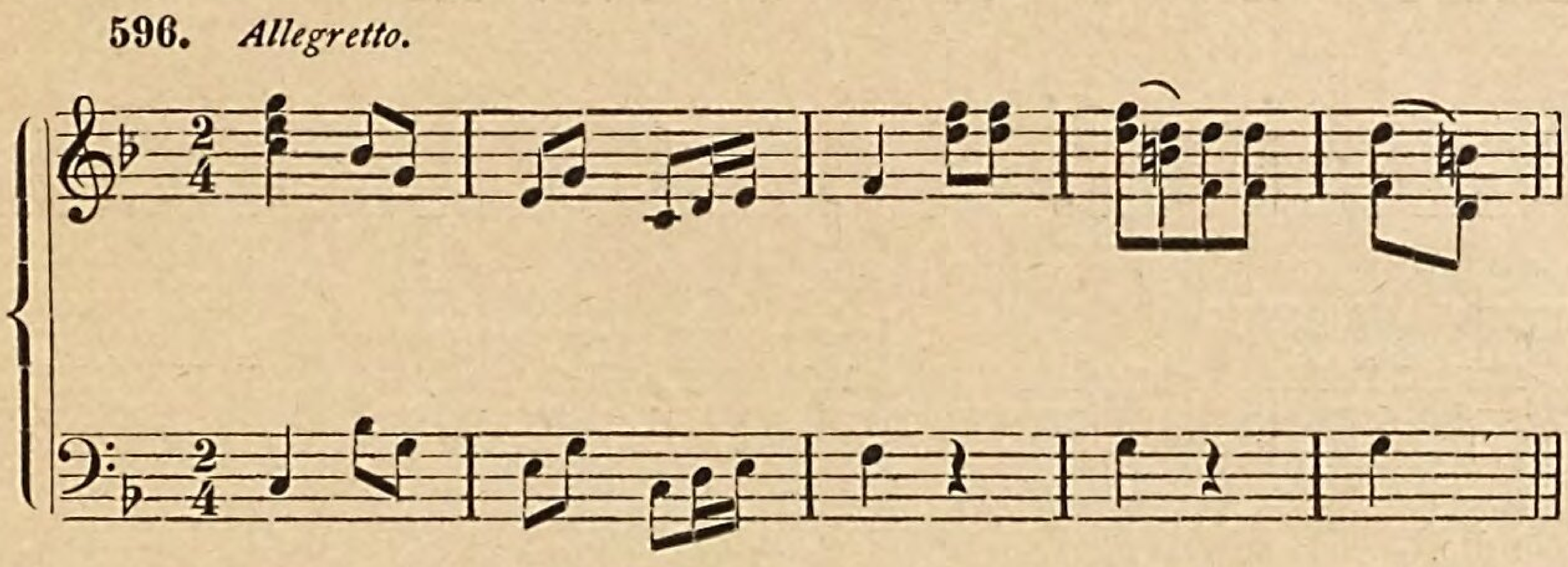
und bereitet die ungemein zart und lieblich gehaltene Szene zwischen Zerline und Don Juan vor:

595. *Andante.*



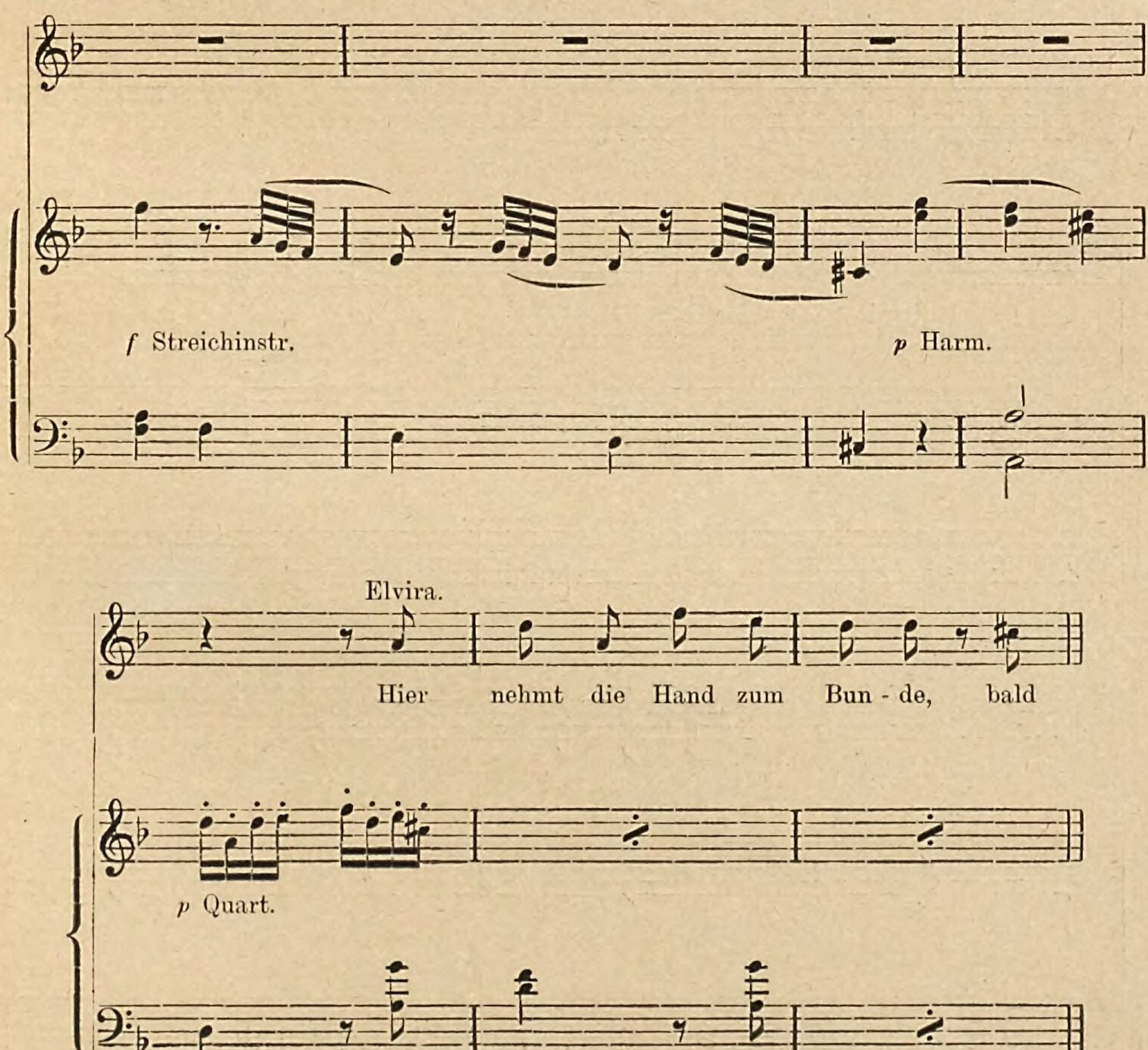
Die Ballmusik ertönt aus dem Innern des Hauses:

596.

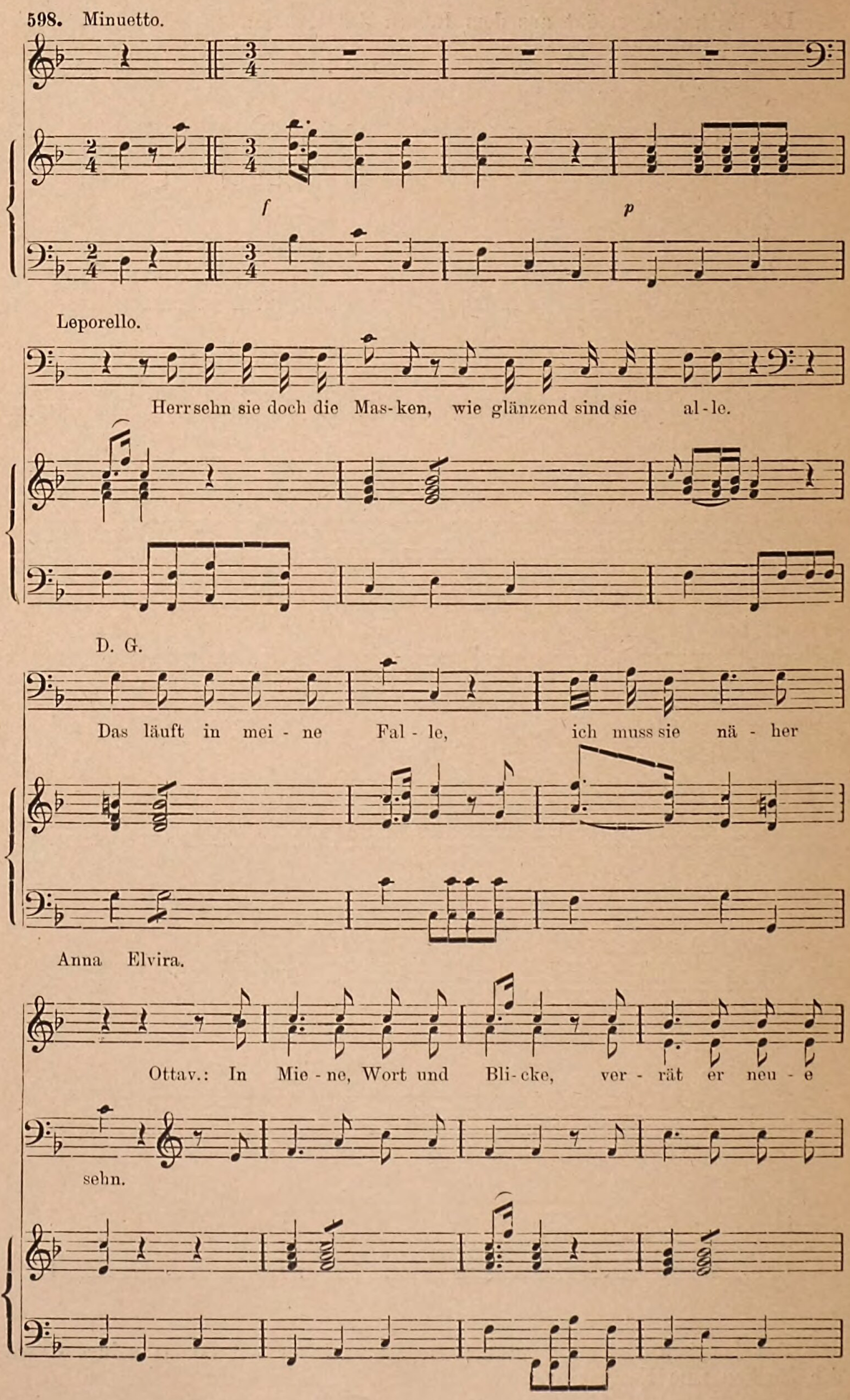


Anna, Elvira, Don Ottavio treten auf; der Moll-Ton, der sie ankündigt, beweist, dass die Personen nicht in der Absicht zu tanzen, sich zu dem Feste begeben.

597.



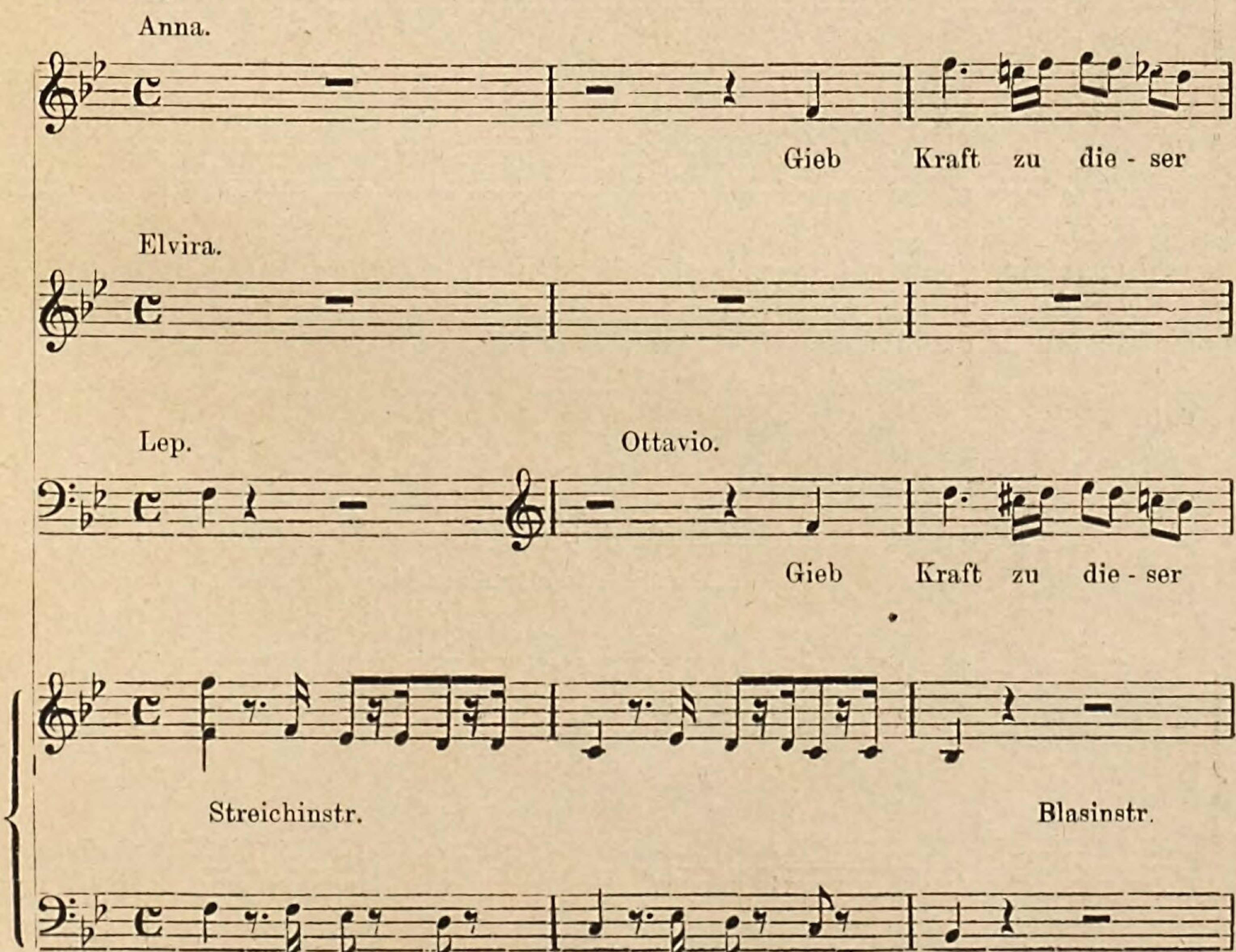
Die berühmte Menuett ertönt; Leporello ladet auf Befehl seines Herrn die Masken zum Feste ein:

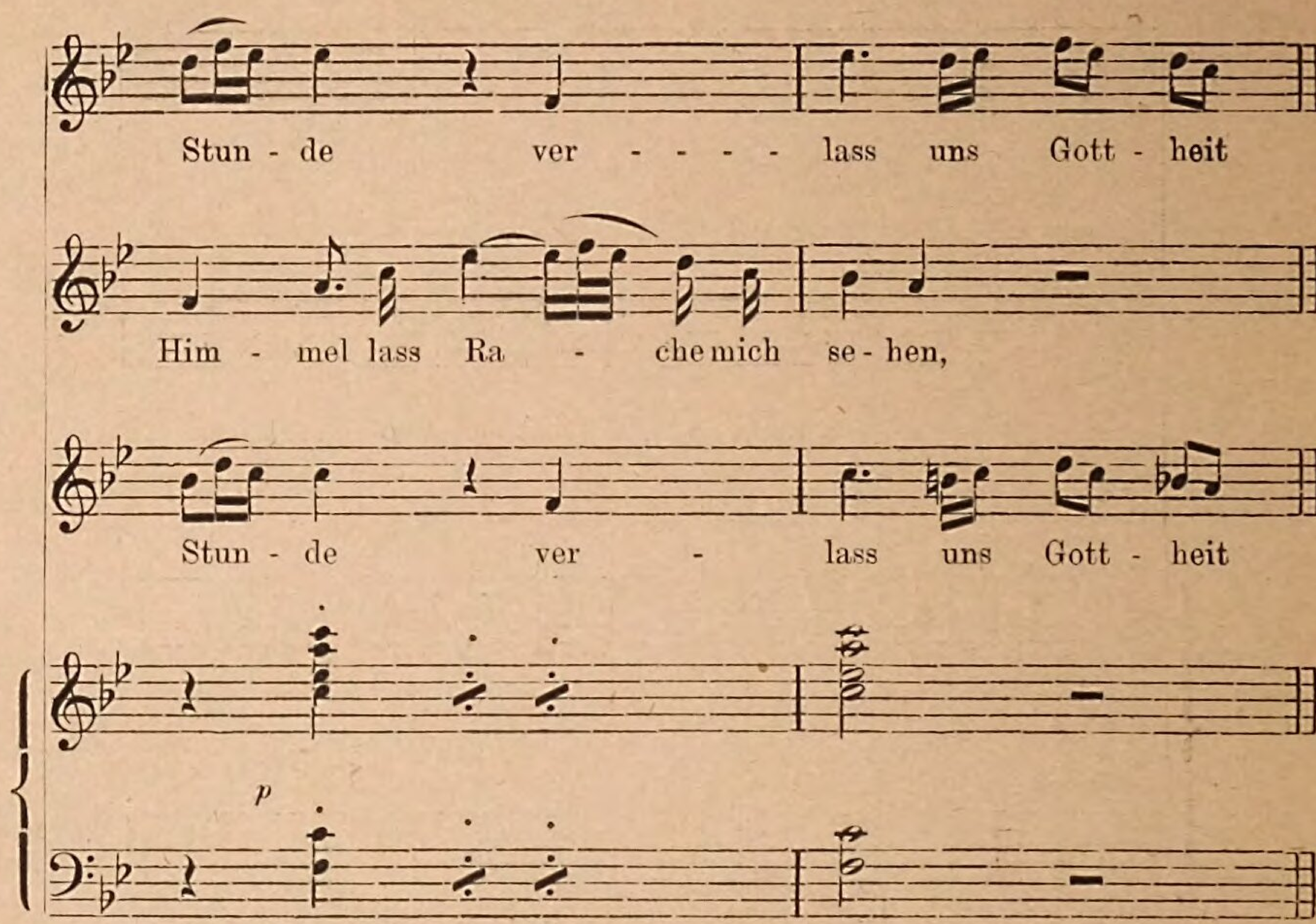

598. Minuetto.
f
p
Leporello.
Herr sehn sie doch die Mas-ken, wie glänzend sind sie al-le.
D. G.
Das läuft in mei-ne Fal-le, ich muss sie nä-her sehn.
Anna Elvira.
Ottav.: In Mie-ne, Wort und Bli-cke, ver-rät er neu-e



Ehe sie aber eintreten, rufen die Masken den Himmel an, sie zu unterstützen und zu kräftigen. Ein herrlicher Satz nur von Holzbläsern und 2 Hörnern begleitet:

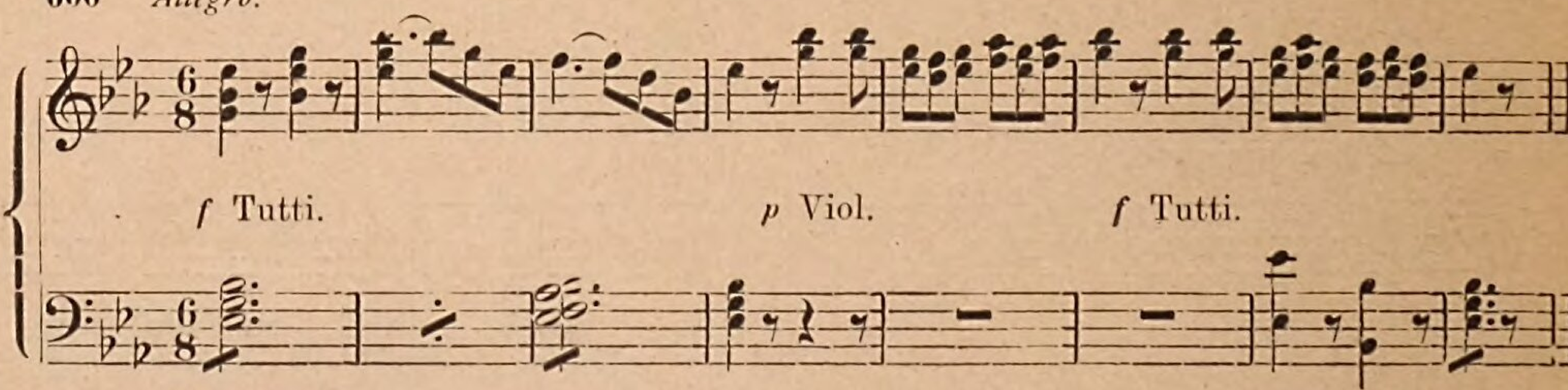
599. *Adagio.*





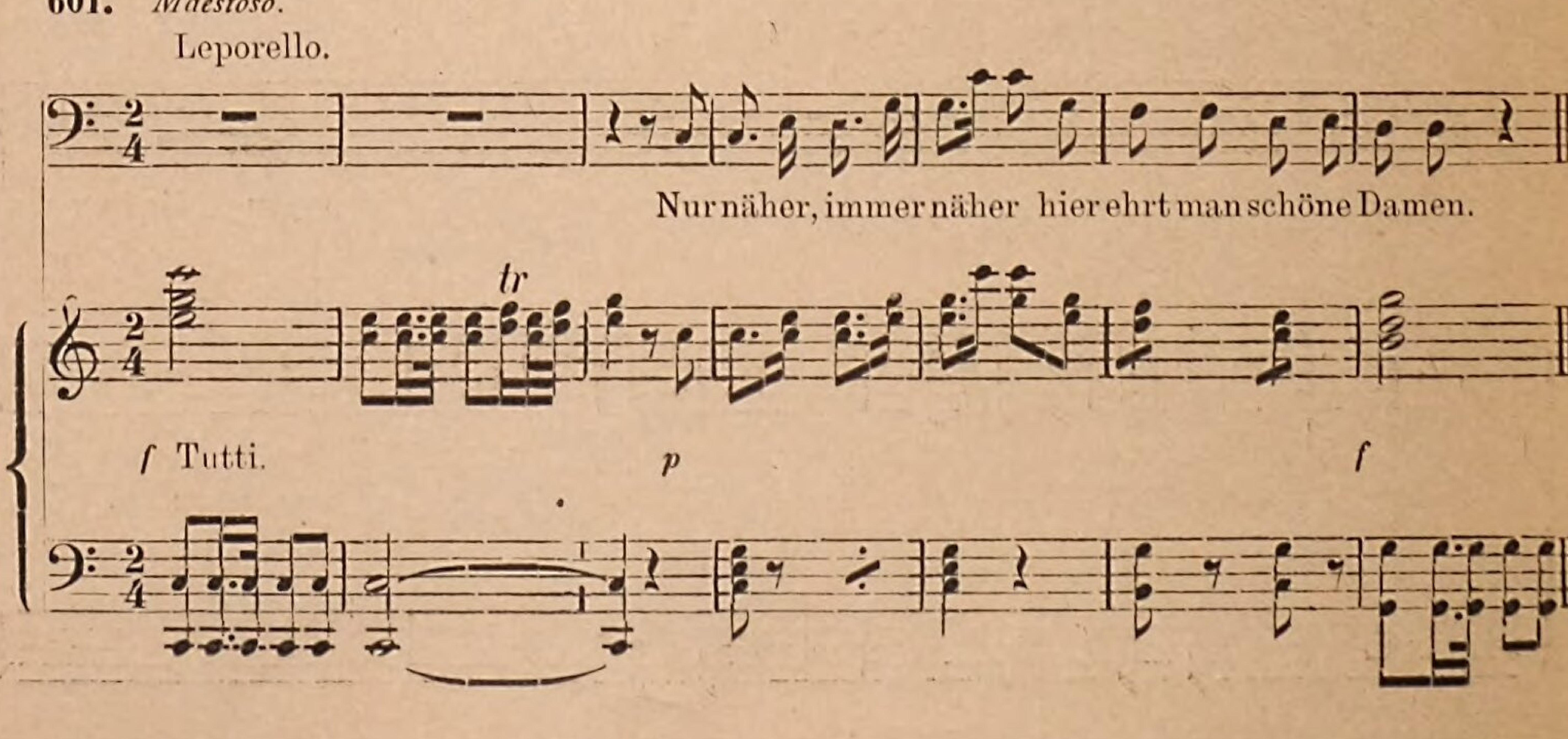
Die Szene verändert sich; wir sind im Ballsaal, eine originelle, bis jetzt noch von keinem Komponisten nachgeahmte geistreiche Musik dient dazu, das lebendigste Bild, das sich nur denken lässt, hervorzurufen:

600 *Allegro.*



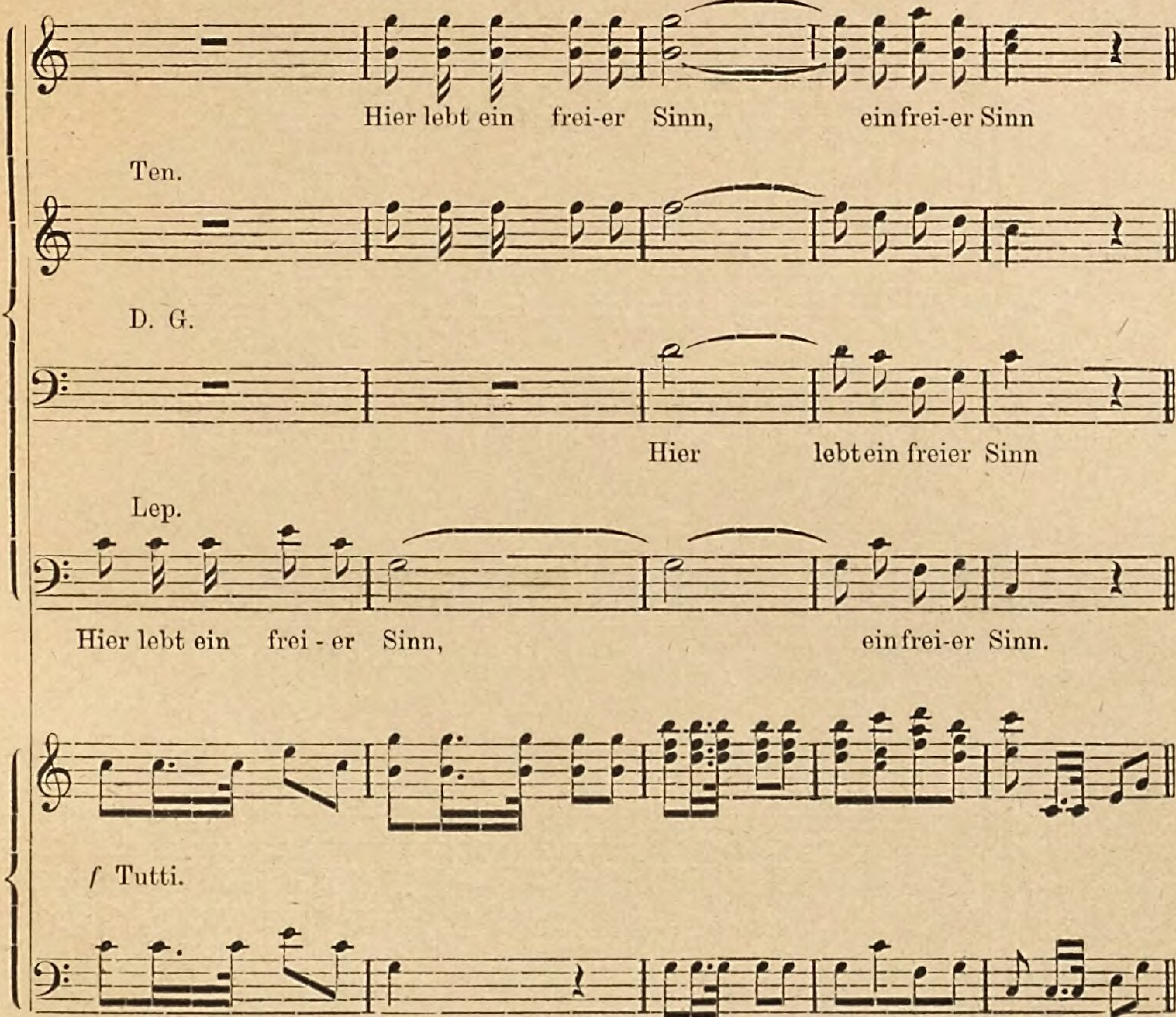
Leporello geht mit der hochtrabenden Wichtigkeit eines Ceremonienmeisters den Masken entgegen, um sie an ihre Plätze zu geleiten. Eine pompöse Musik ertönt:

601. *Maestoso.*



Das Erscheinen der 3 Masken wird mit einem musikalisch prächtigen Hoch auf die Freiheit begrüsst:

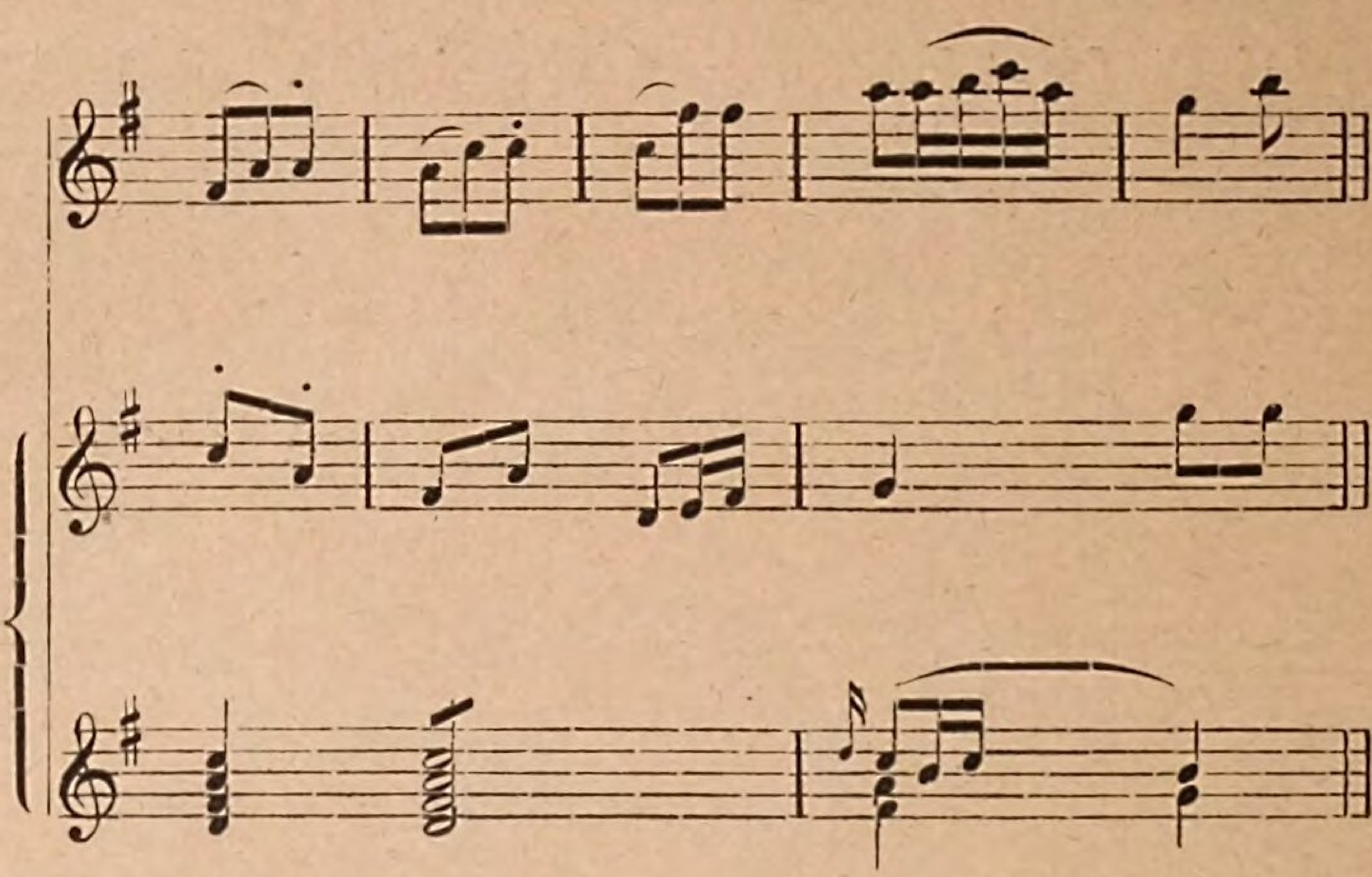
602.



Don Juan befiehlt, der Tanz solle wieder beginnen. Die Menuett ertönt von neuem; Mozart lässt 3 Orchester auf der Bühne zusammenspielen: ein munterer Kontertanz im $^2/_4$-Takt und ein hübscher Walzer ertönen zu gleicher Zeit mit der Menuett:

603.

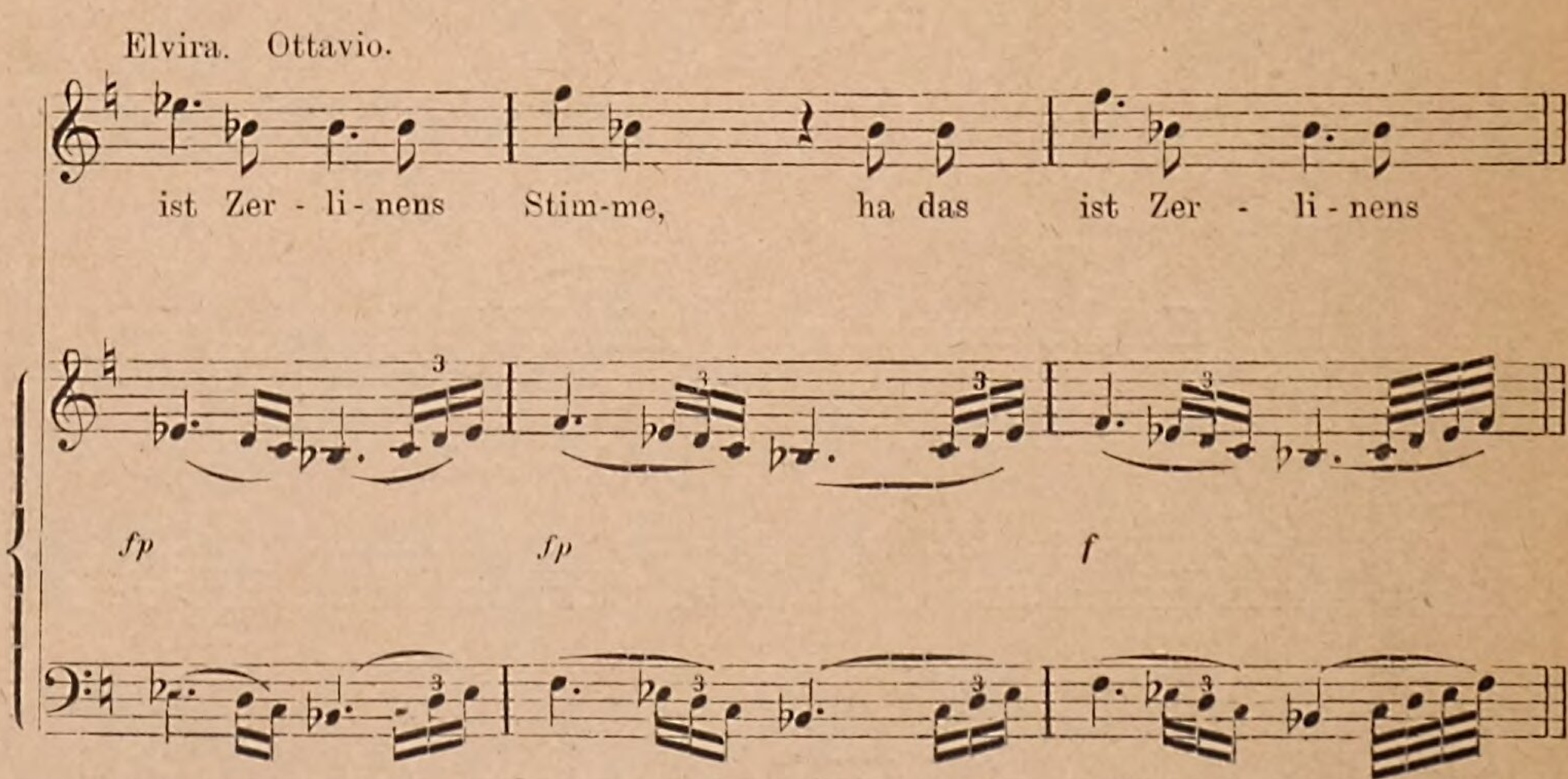




Mit einem Male ertönt ein Angstschrei hinter den Kulissen; das Orchester, welches während des Tanzes pausiert hat, fällt nun ungestüm ein:

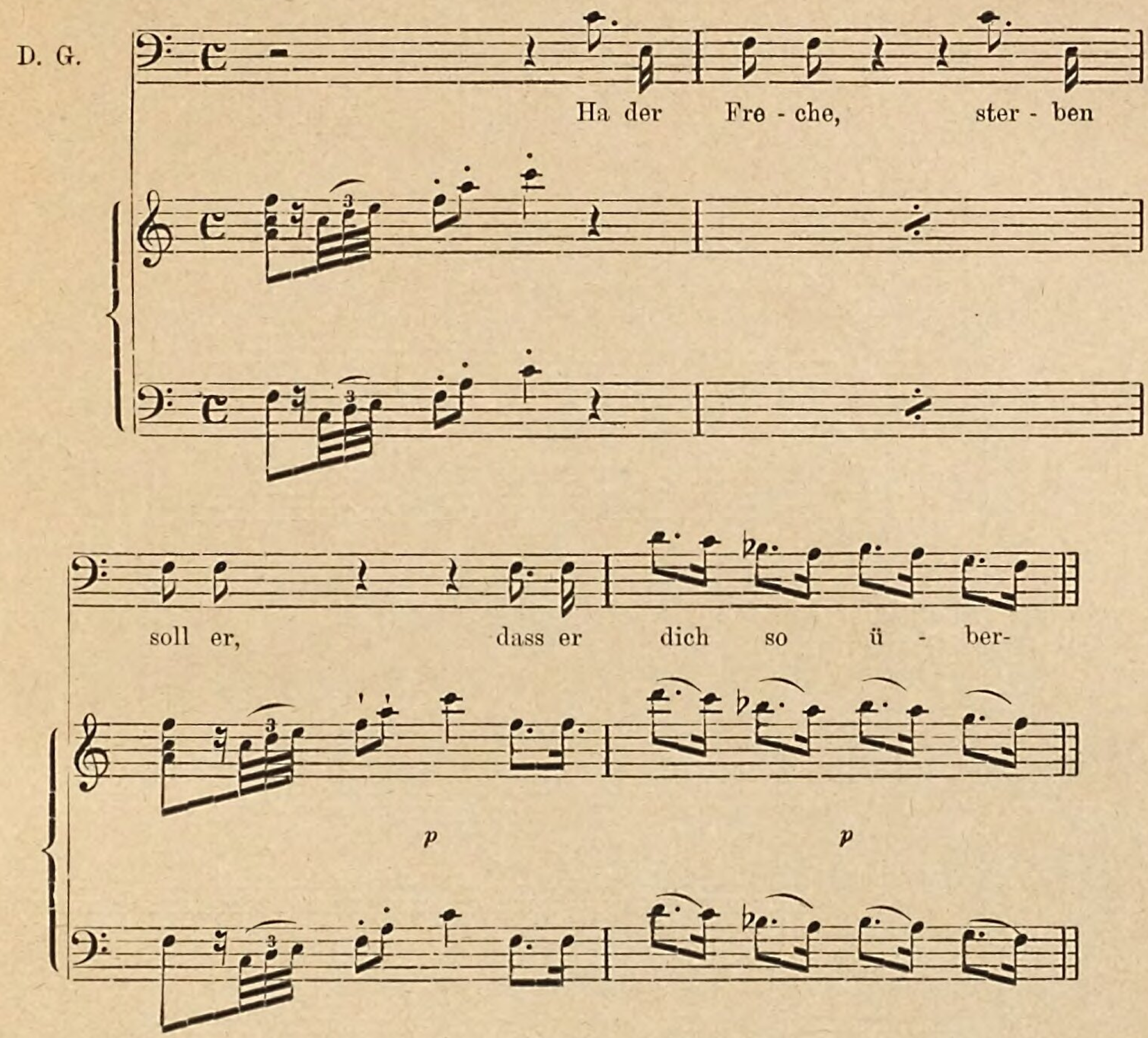
604. *Allegro assai.*





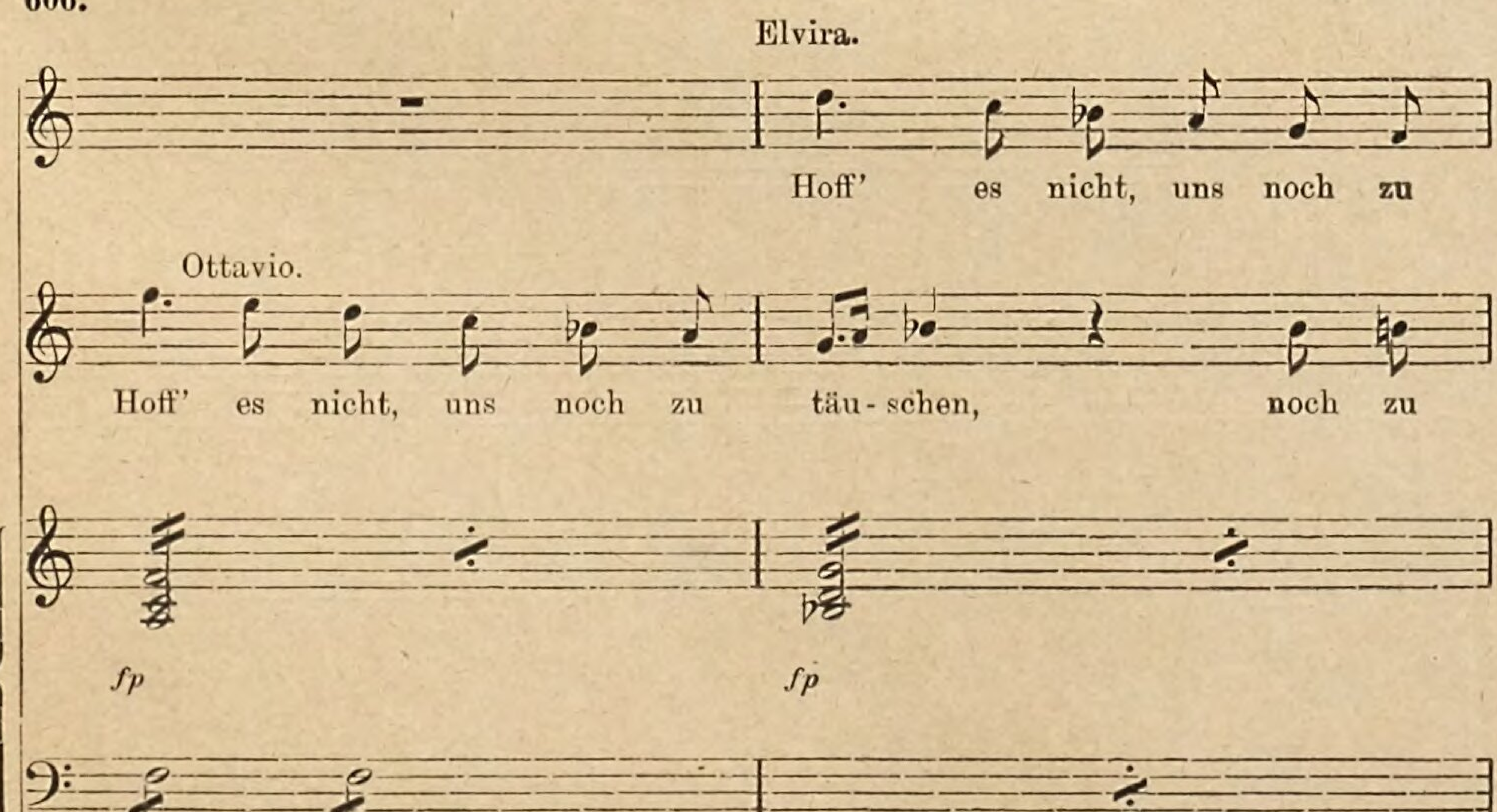
Don Juan erscheint, Leporello am Kragen hereinschleifend.

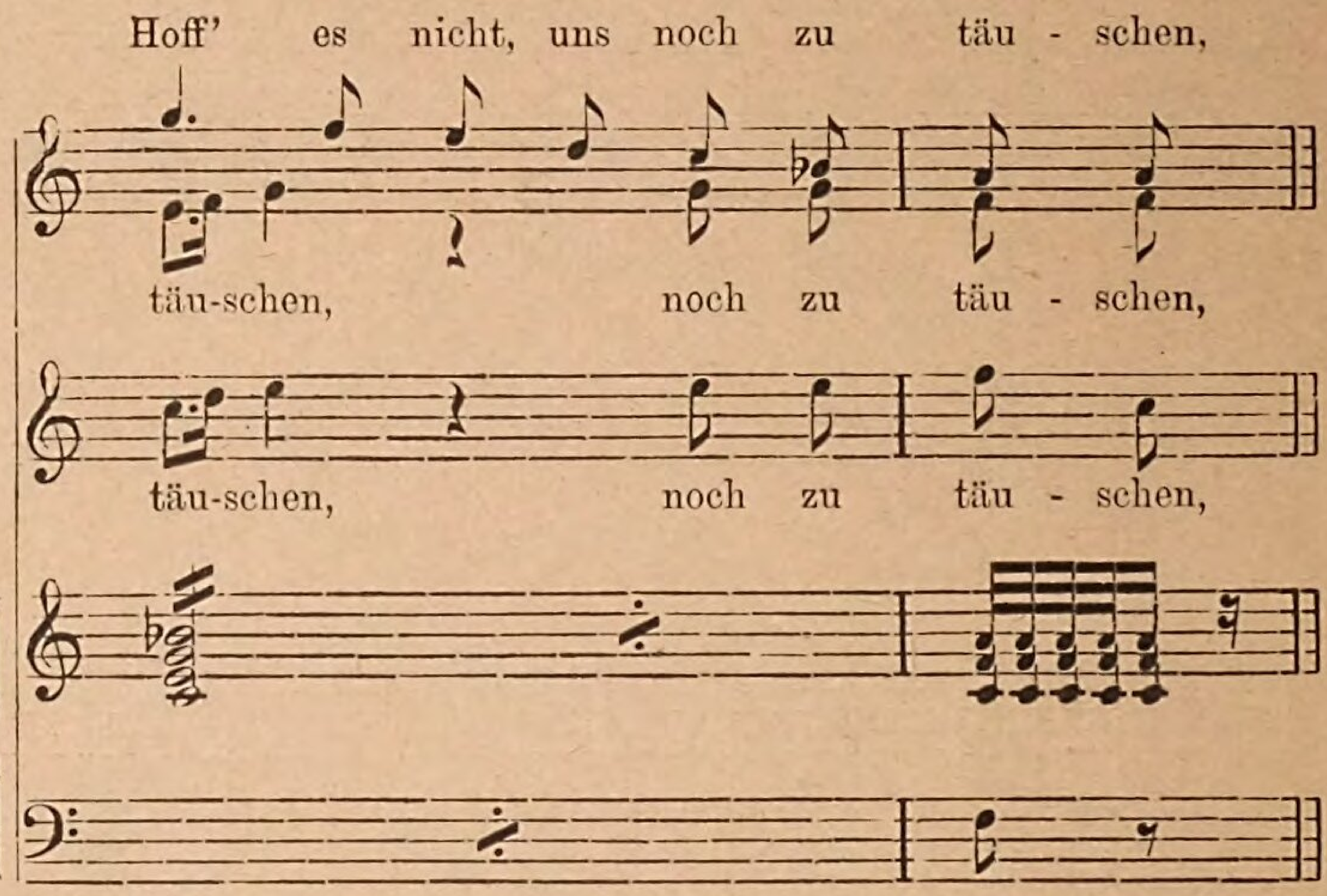
605. *Andante maestoso.*



Allein, sein elendes Possenspiel täuscht niemand. Die maskierten Personen geben sich zu erkennen; schöne Sätze in kanonischer Nachahmung folgen hier.

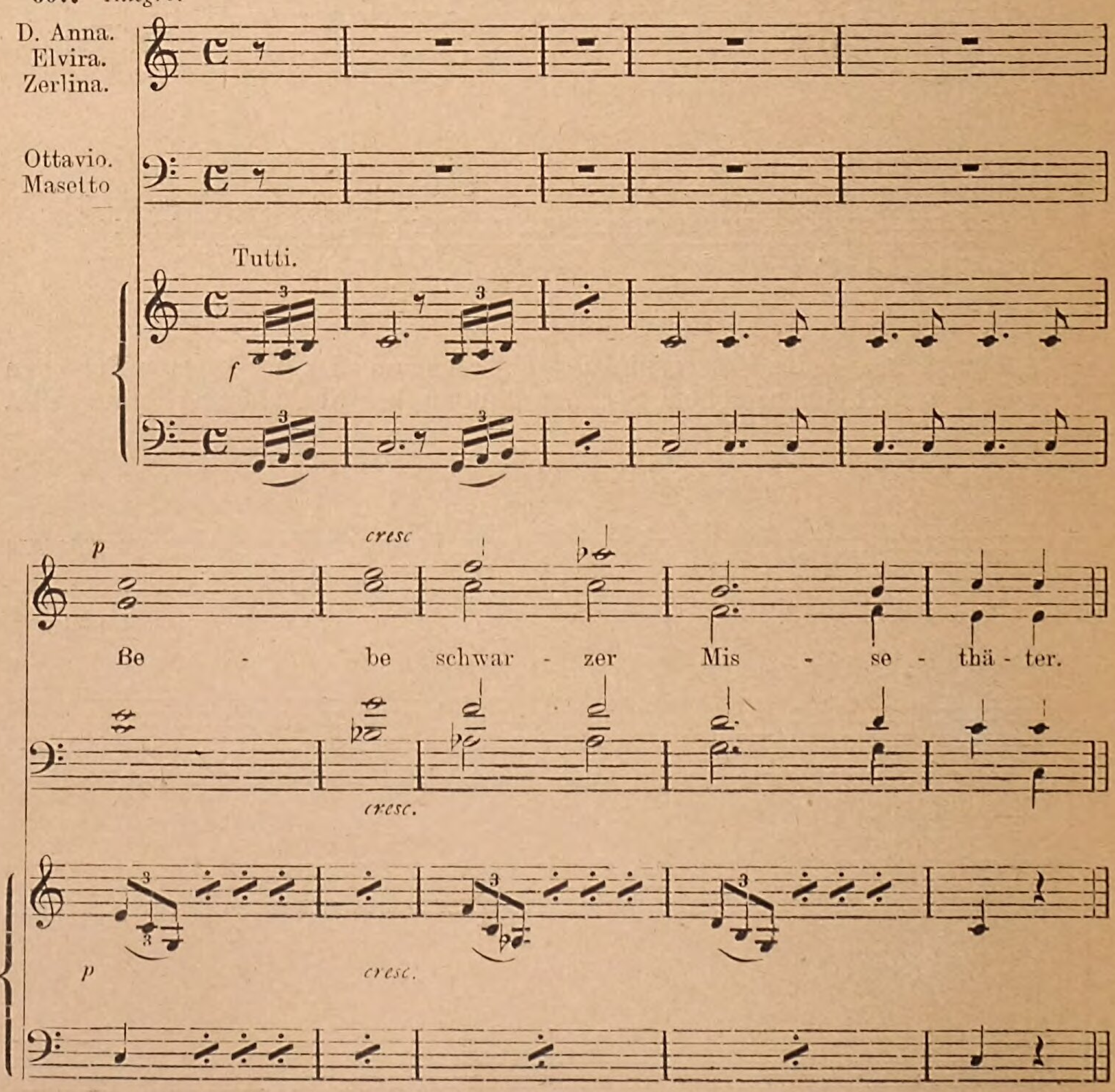
606.





Den Schluss des Finales bildet das sehr bewegte Allegro, das gegen Ende mit einer wuchtigen Koda noch beschleunigt wird; dies besitzt einen wilden grossartigen Charakter.

607. *Allegro.*



So oder in ähnlicher Weise wurden nach Mozart vollendetsten Vorbildern die meisten grossen Opern-Finale gesetzt. Unter diesen ragen besonders folgende hervor, die wir daher dem Schüler zum Studium empfehlen: „Barbier von Sevilla“, (I. Akt) von Rossini; „Freischütz“, (III. Akt) von Weber; „Die Jüdin“, (I. Akt) von Halévy; „Die Afrikanerin“, (I. Akt) von Meyerbeer u. a.

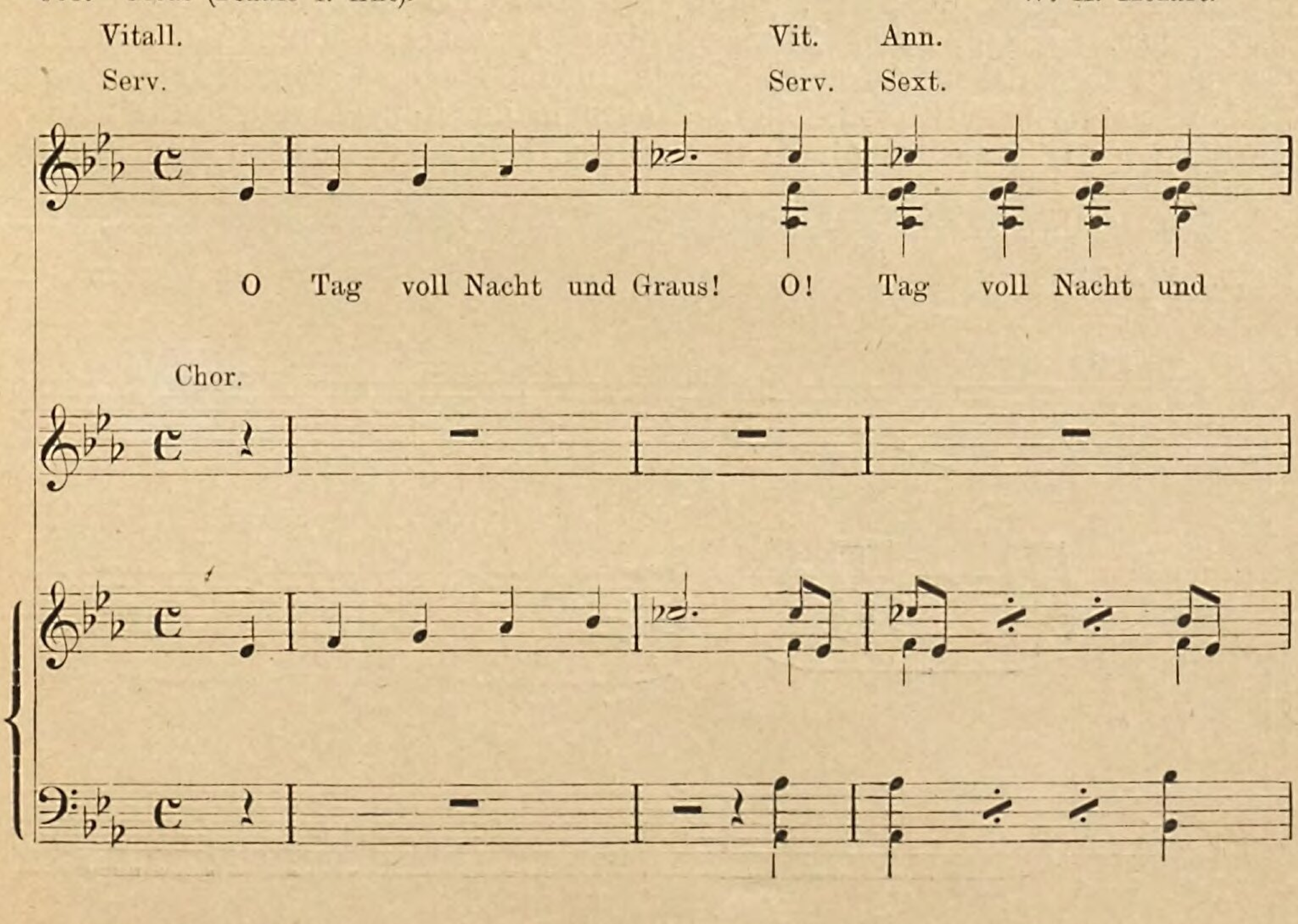
Neunundvierzigstes Kapitel.

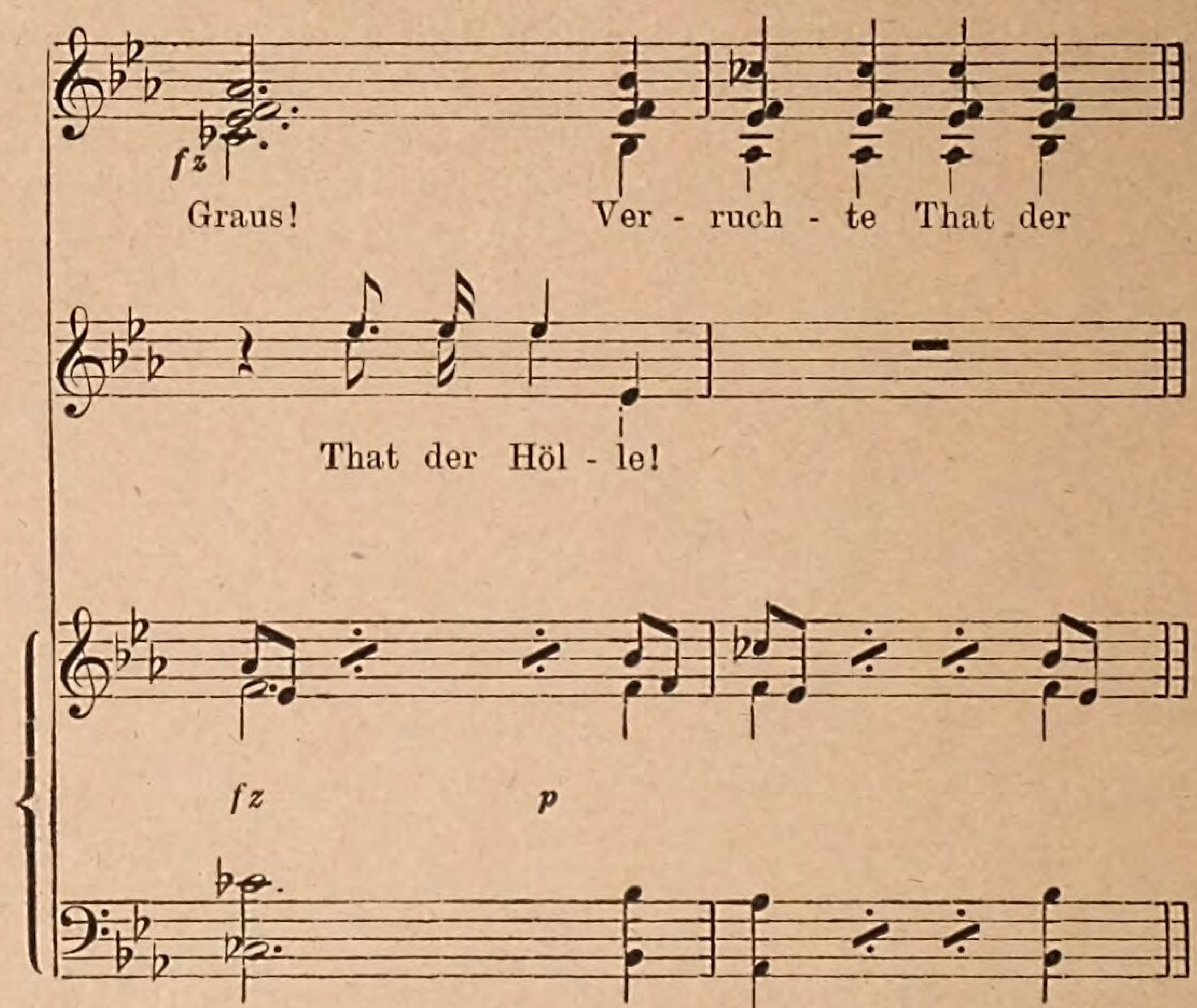
Chorsätze in der Oper, im Oratorium und in der Messe.

Je nach dem Inhalte der dramatischen Handlung tritt der Chor entweder in Lied- oder weiter ausgedehnter Form auf, als Kinder-, Frauen-, gemischter oder Männerchor.

Derartige Chöre können entweder selbständig, d. h. in hervortretenden Zügen, mit oder ohne Orchesterbegleitung, oder begleitend, wie im folgenden Beispiel, gehalten werden:

608. Titus (Finale I. Akt). W. A. Mozart.





Der Opern-Chor ist gewöhnlich schwachstimmig besetzt, desshalb ist es ratsam, dem Chor keinen zu hohen Grad des ausgebildeten Gesanges zuzuteilen. Chöre, welche hinter den Kulissen gesungen werden sollen, müssen natürlicherweise eine leichte durchsichtige Begleitung, oder noch besser, gar keine haben, da man sie sonst nicht hören würde.

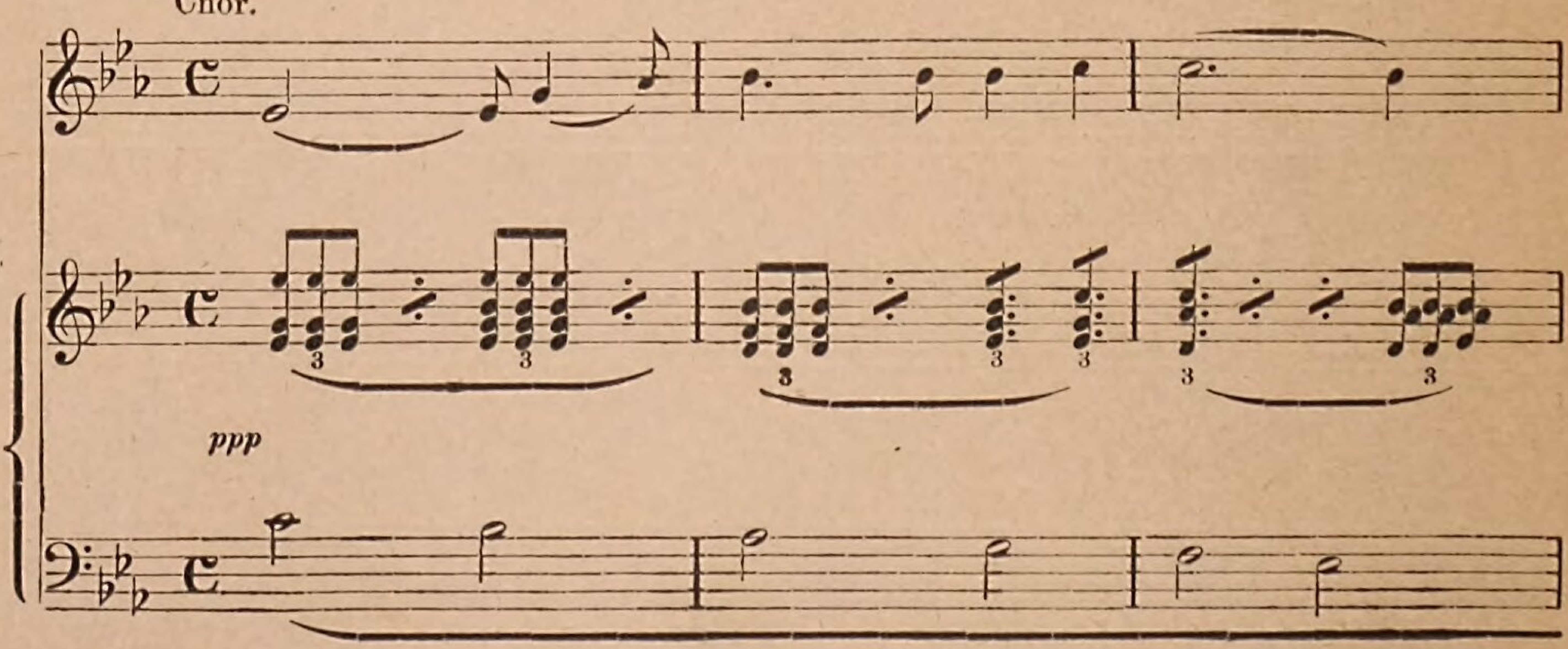
Um dem Chor seine Aufgabe zu erleichtern, oder um die einzelnen Stimmen mit besonderer Klarheit und Freiheit wirken zu lassen, kann der Komponist dafür die Zwei- oder Dreistimmigkeit wählen; auch einstimmige Unisonochöre sind von guter Wirkung.

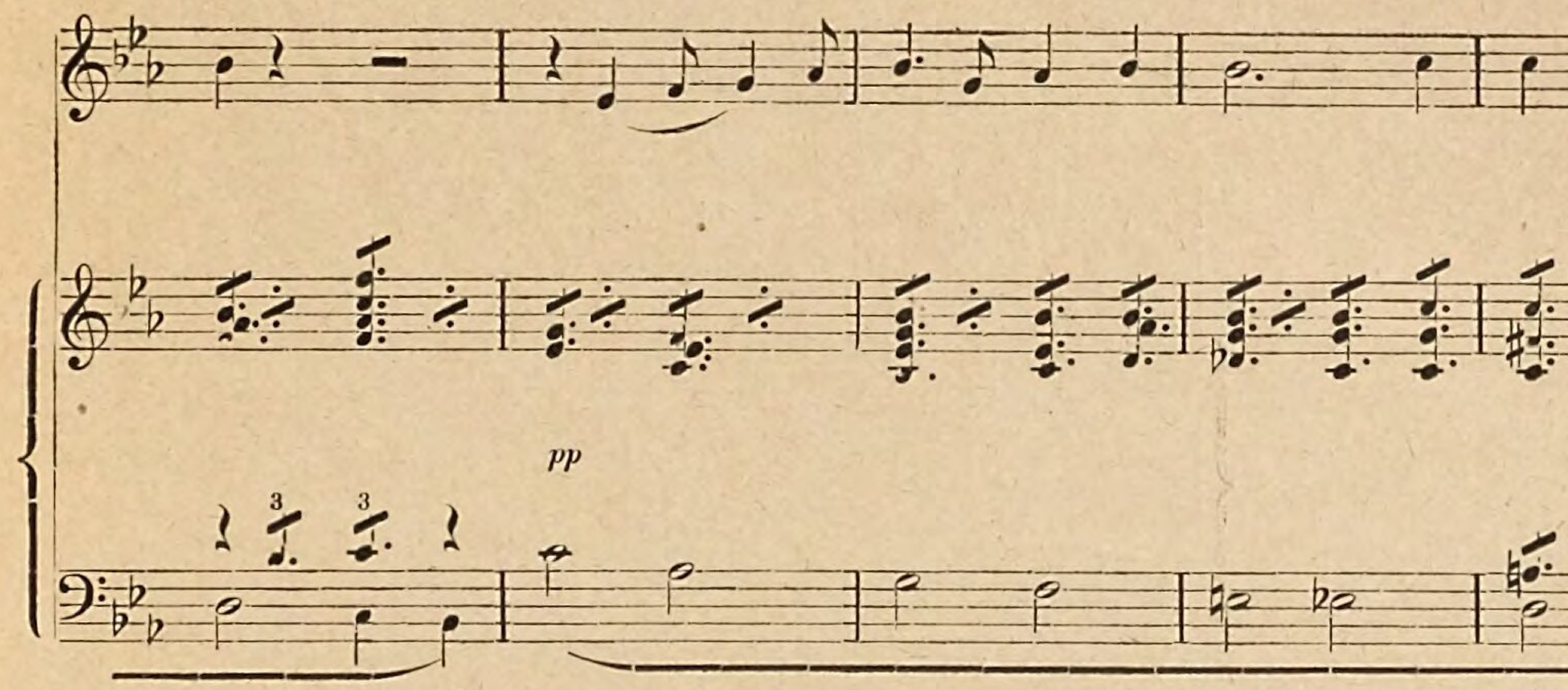
Musterchöre lieferten Gluck, Mozart, Weber, Rossini, Meyerbeer, Lortzing, Méhul, Cherubini, Boieldieu, Halévy, Flotow und in neuerer Zeit Verdi, R. Wagner, Gounod, Ambr. Thomas, Bizet, Massenet, Saint-Saëns, u. a. In der unvergleichlichen Abendmahlsscene in R. Wagners Parsifal sind die 3 Chöre unten, in mittlerer Höhe und oben in der Kuppel, welche die Ritter, die jüngeren Männer und die Knaben singen, beinahe durchwegs einstimmig gehalten.

609. Parsifal. R. Wagner.

Moderato.

Chor.





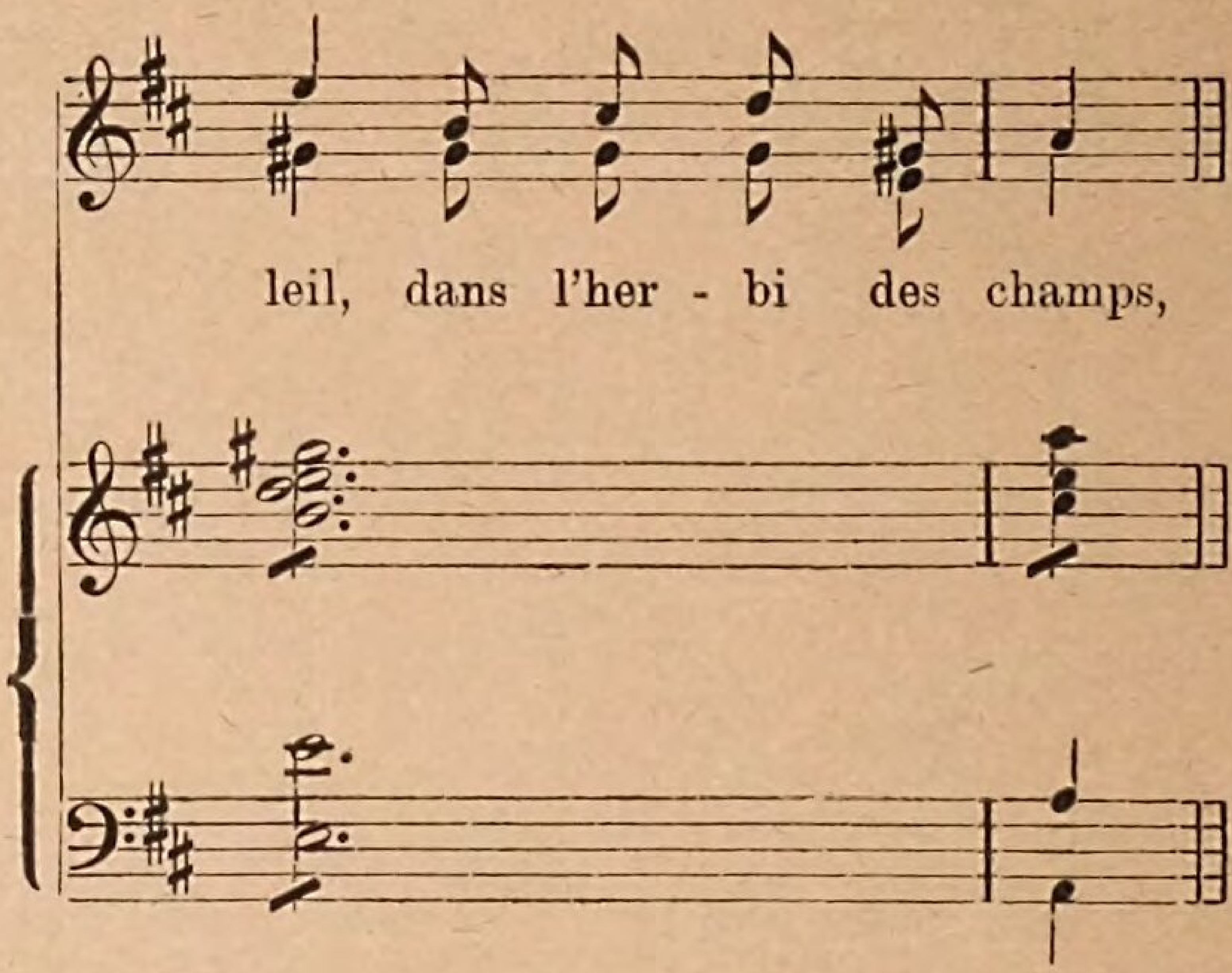
etc.

Für die **Zweistimmigkeit** bietet Gounod in seiner Oper „**Mireille**“ einen anmutigen Frauenchor.

610. Mireille. Gounod.





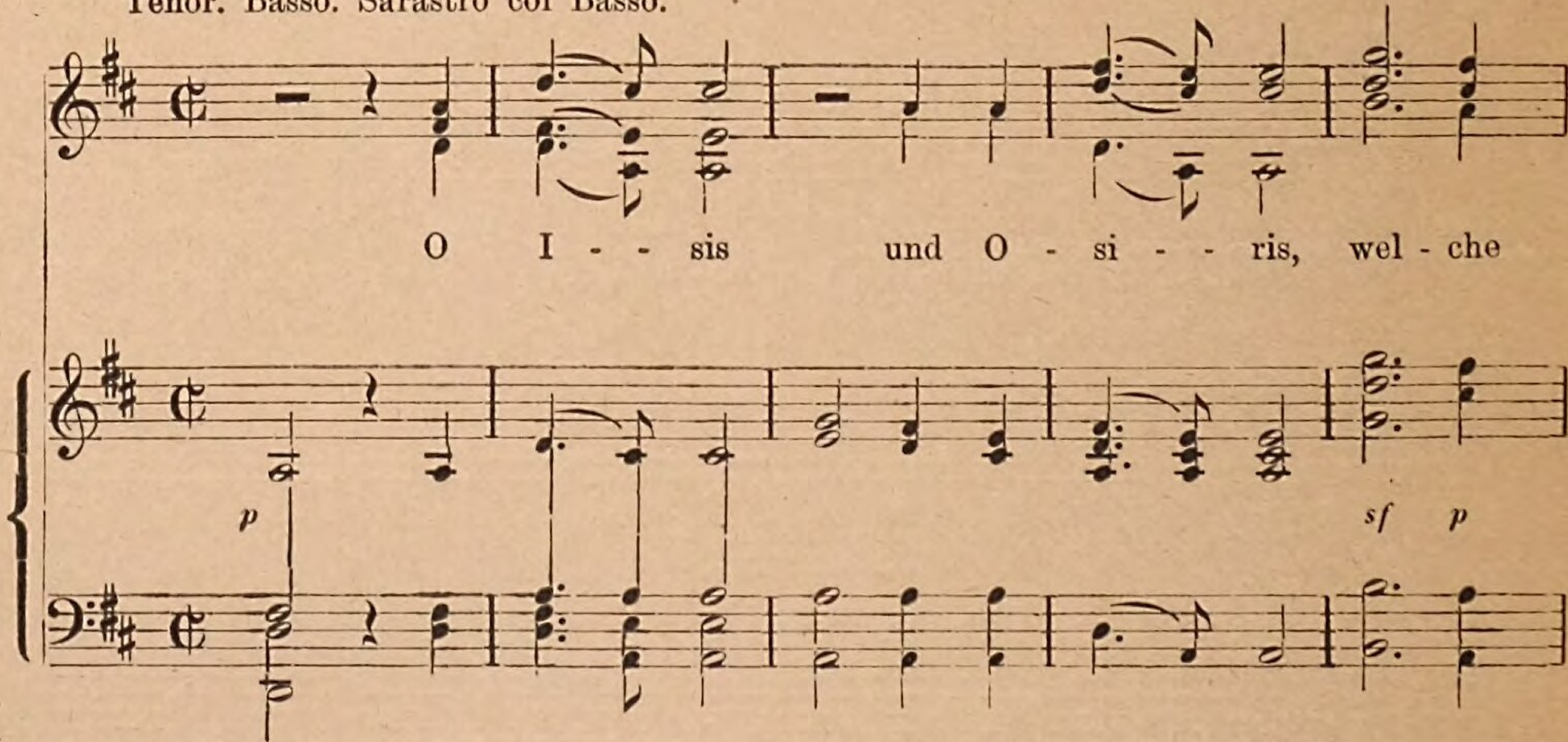


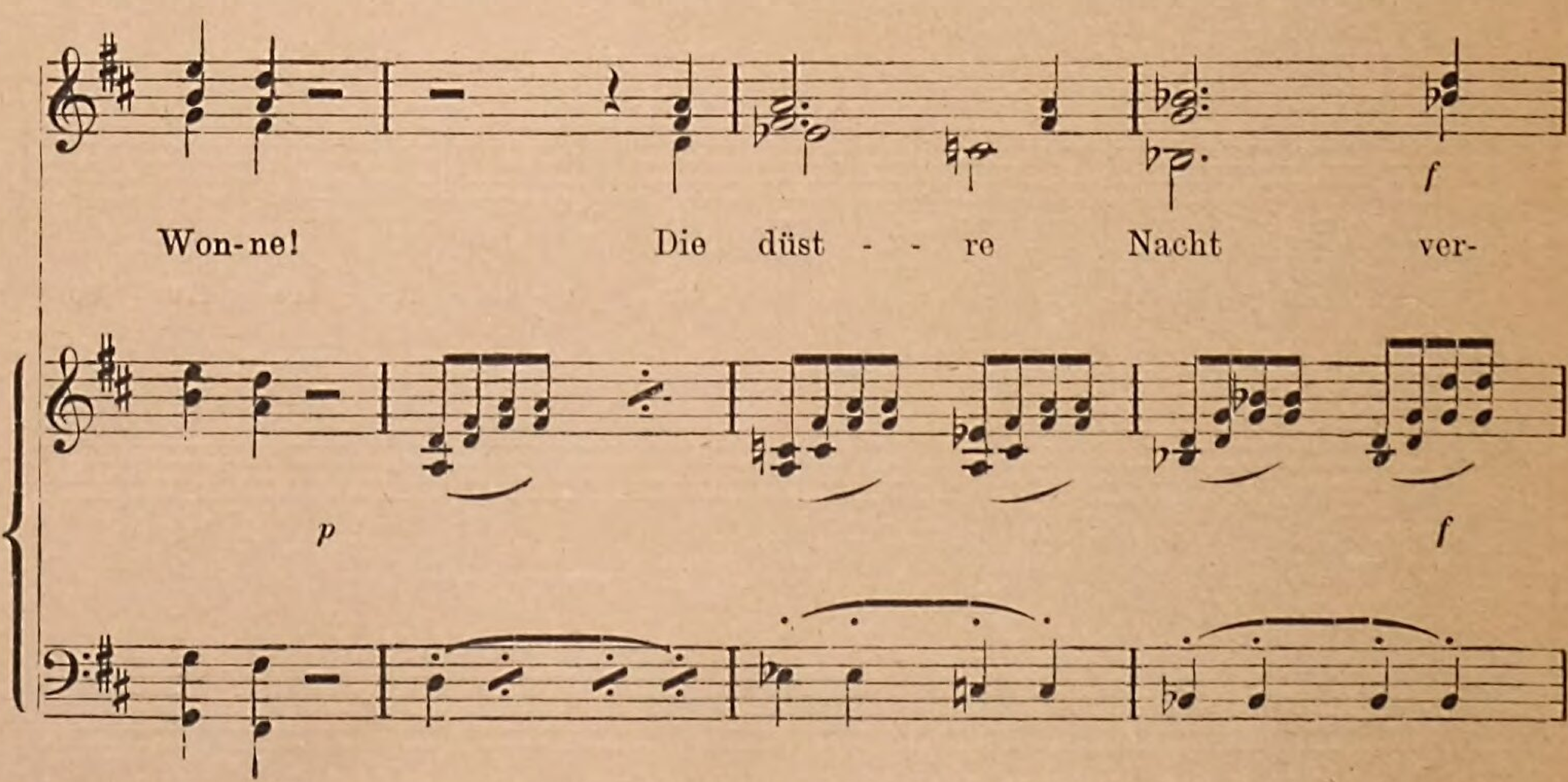
In feierlichen, prächtig klingenden Akkorden lässt Mozart den dreistimmigen Priesterchor in der „Zauberflöte" ertönen:

611. „Die Zauberflöte" (Chor der Priester). W. A. Mozart.

Adagio.

Tenor. Basso. Sarastro col Basso.

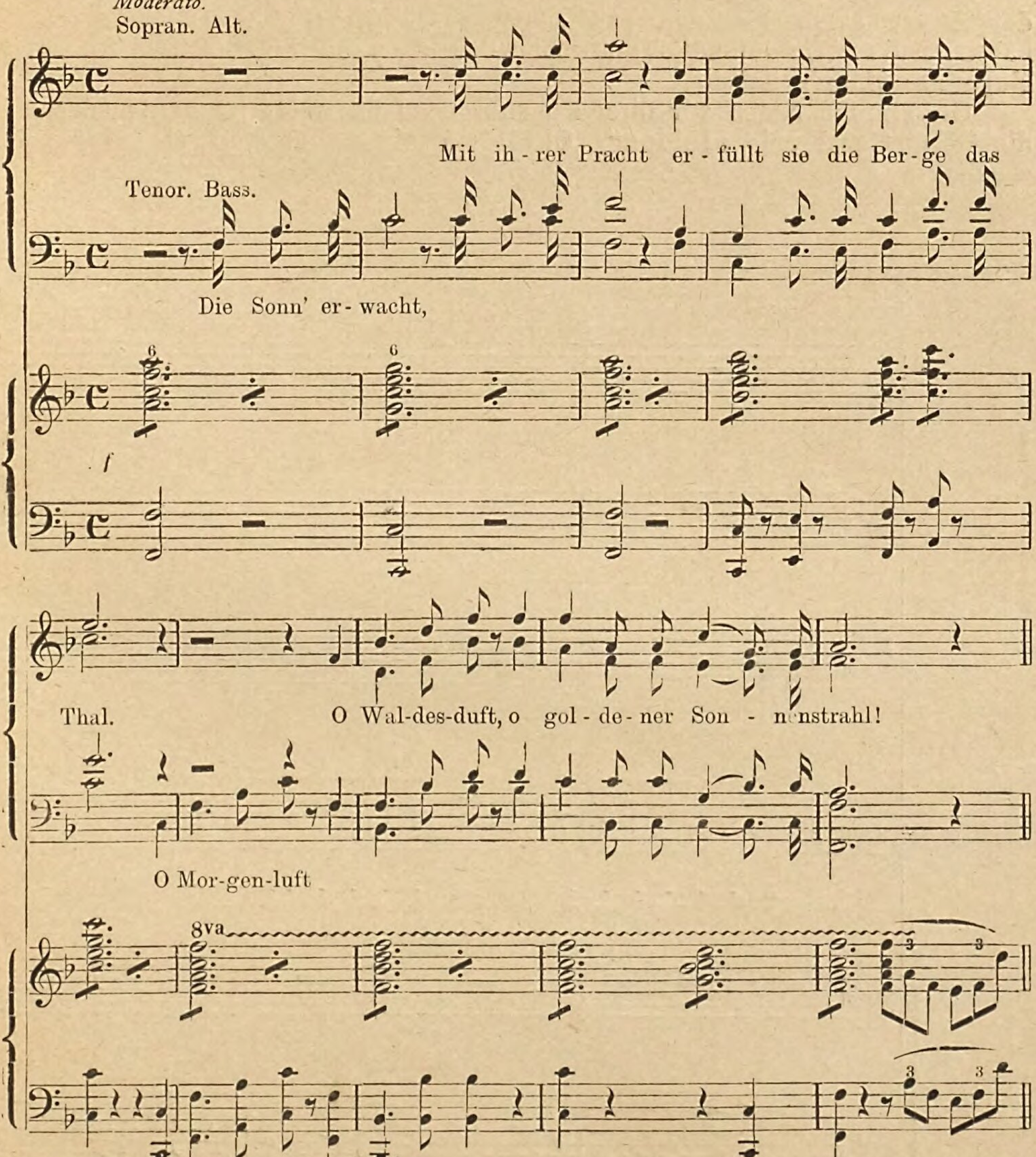






Was die Opernchöre, welche **vierstimmig** gehalten sind, anlangt, so werden diese gewöhnlich durch Sopran, Alt, Tenor und Bass dargestellt.

612. „Preciosa" (Chor der Zigeuner). Weber.
Moderato.



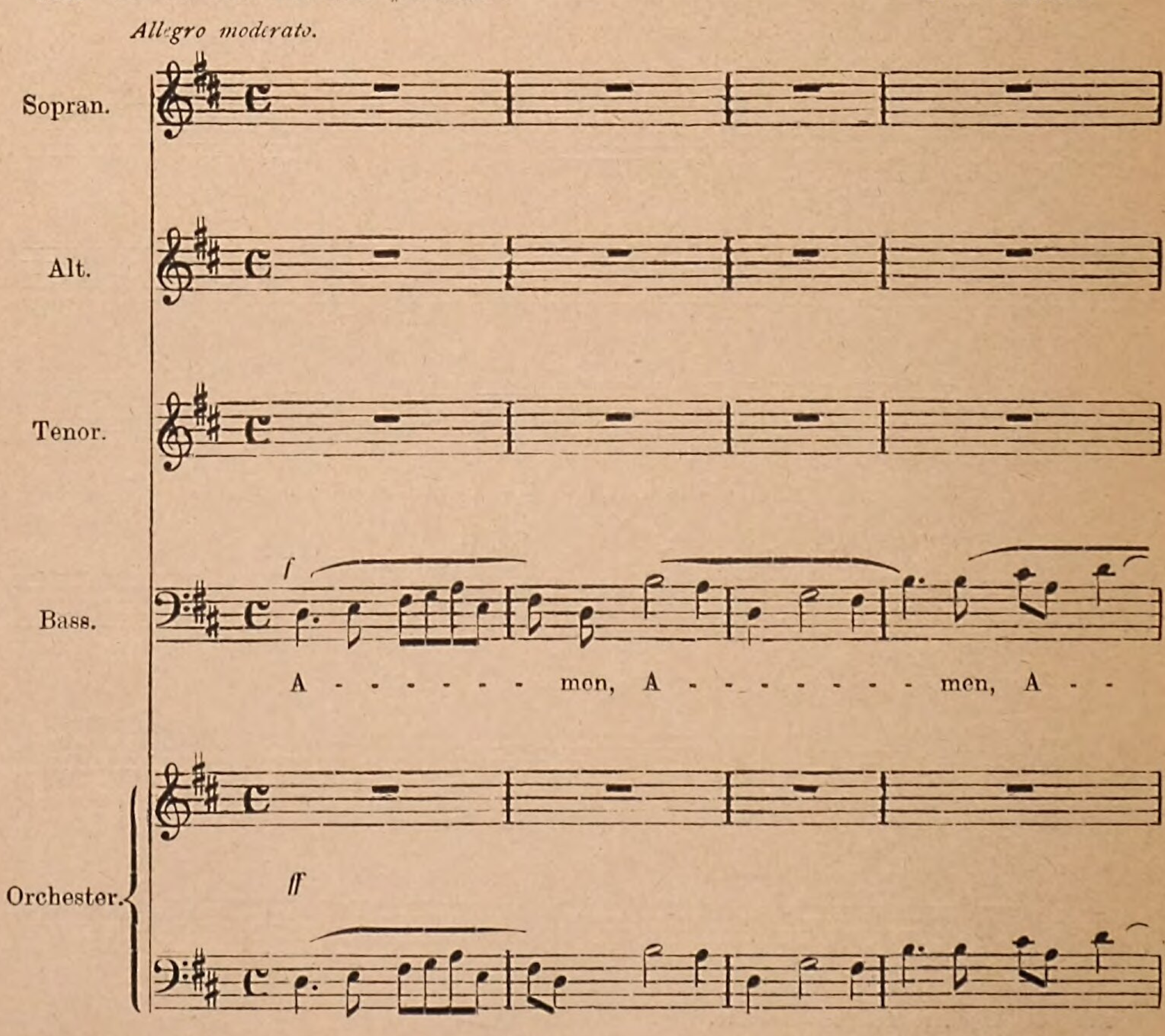
Bei besonders wichtigen oder grossartig dramatischen Anlässen steigern sich die Opernchöre manchmal auch zu Doppelchören; so z. B. in den Opern von Spontini, Meyerbeer, Gounod, Halévy, Rossini, Verdi, R. Wagner, u. a. Genau betrachtet, sind die Doppelchöre eigentlich nur Chorabteilungen, Tenöre und Bässe bilden z. B. einen oder zwei, Sopran und Alt einen oder zwei andere Chöre, die eine Partei wird von dem Chorbass, zwei andere werden von anderen Männern und den Frauenstimmen dargestellt, so dass bei dem Zusammentritt aller doch nur 4 bis 8 Stimmen zusammenwirken.

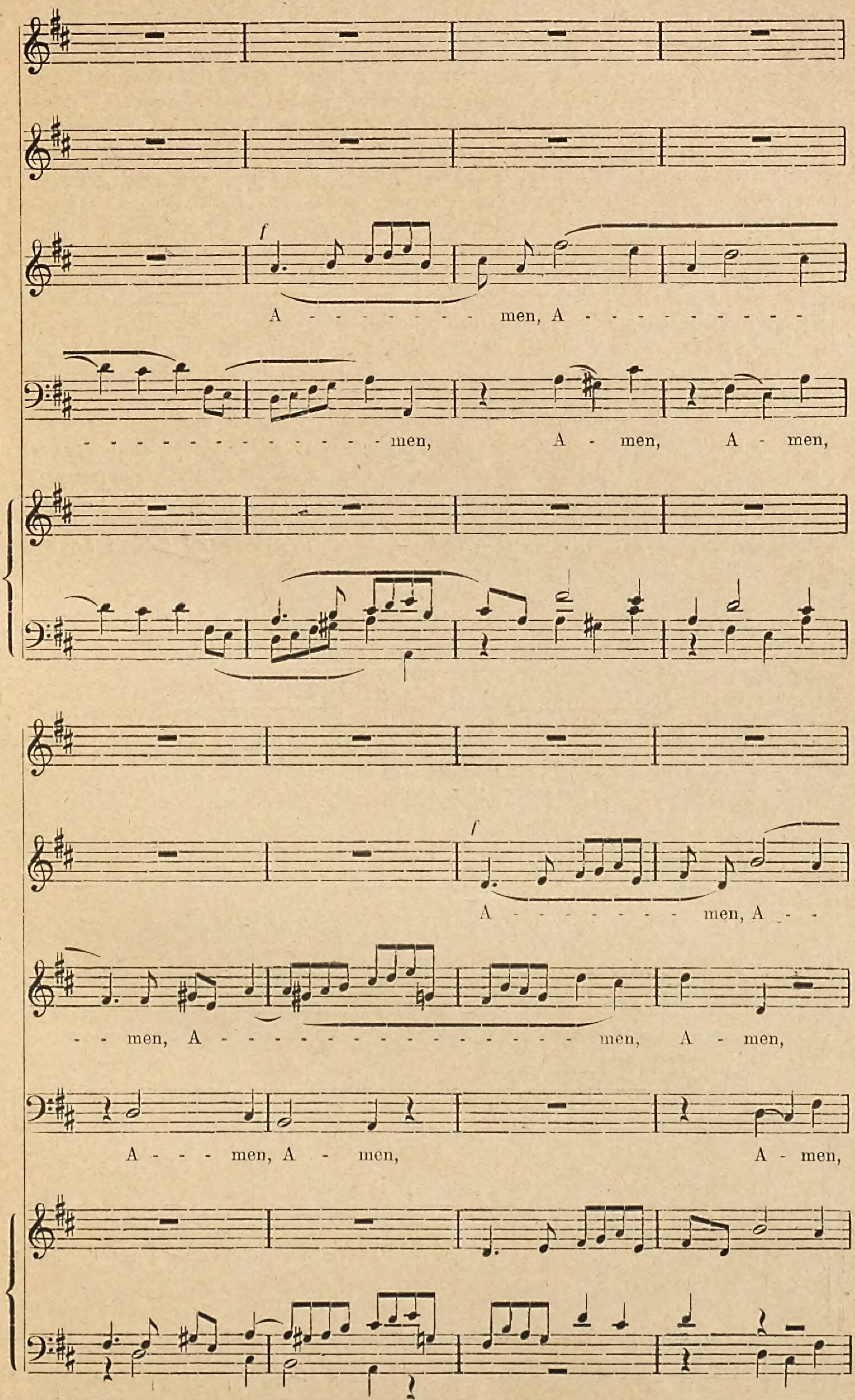
Während nun in der Oper der Chorsatz meistens leicht gehalten werden muss, wenn er zur Geltung gelangen soll, ist dem Komponisten für die musikalische Gestaltung des Chors beim Oratorium, der Kantate, der Motette, der Messe u. a. eine viel grössere Freiheit gestattet. Es tritt uns daher in diesen verschiedenen Kunstformen eine Menge reicher polyphoner Gestaltungen entgegen. In dieser Hinsicht finden wir in den Werken Händels und Bach's die grossartigste und machtvollste Behandlung des Chors, die den Werken dieser Meister einen blendenden Glanz verleihen.

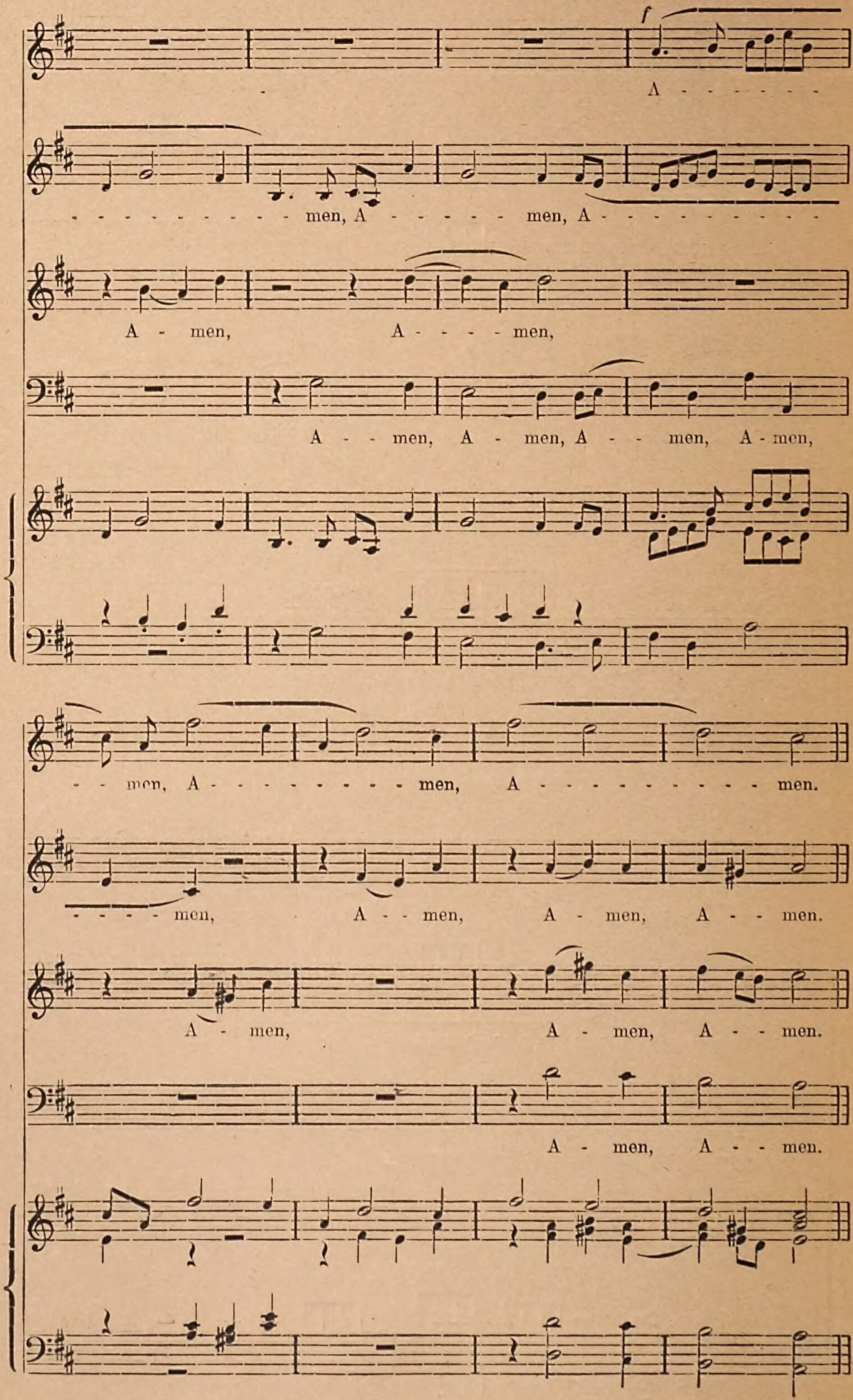
Dass den Singstimmen manchmal viel zugemutet wird, und dass sie gleich den Instrumenten Passagen und sonstige schwierige Figuren auszuführen haben, ist selbstverständlich, besonders dann, wenn die Singstimmen eine Fuge auszuführen haben.

Gewöhnlich finden wir diese Kunstform auf das Wort „Amen!" oder auf die Gebetrufe „Kyrie eleison", „Christe eleison" oder „Halleluja" verwendet.

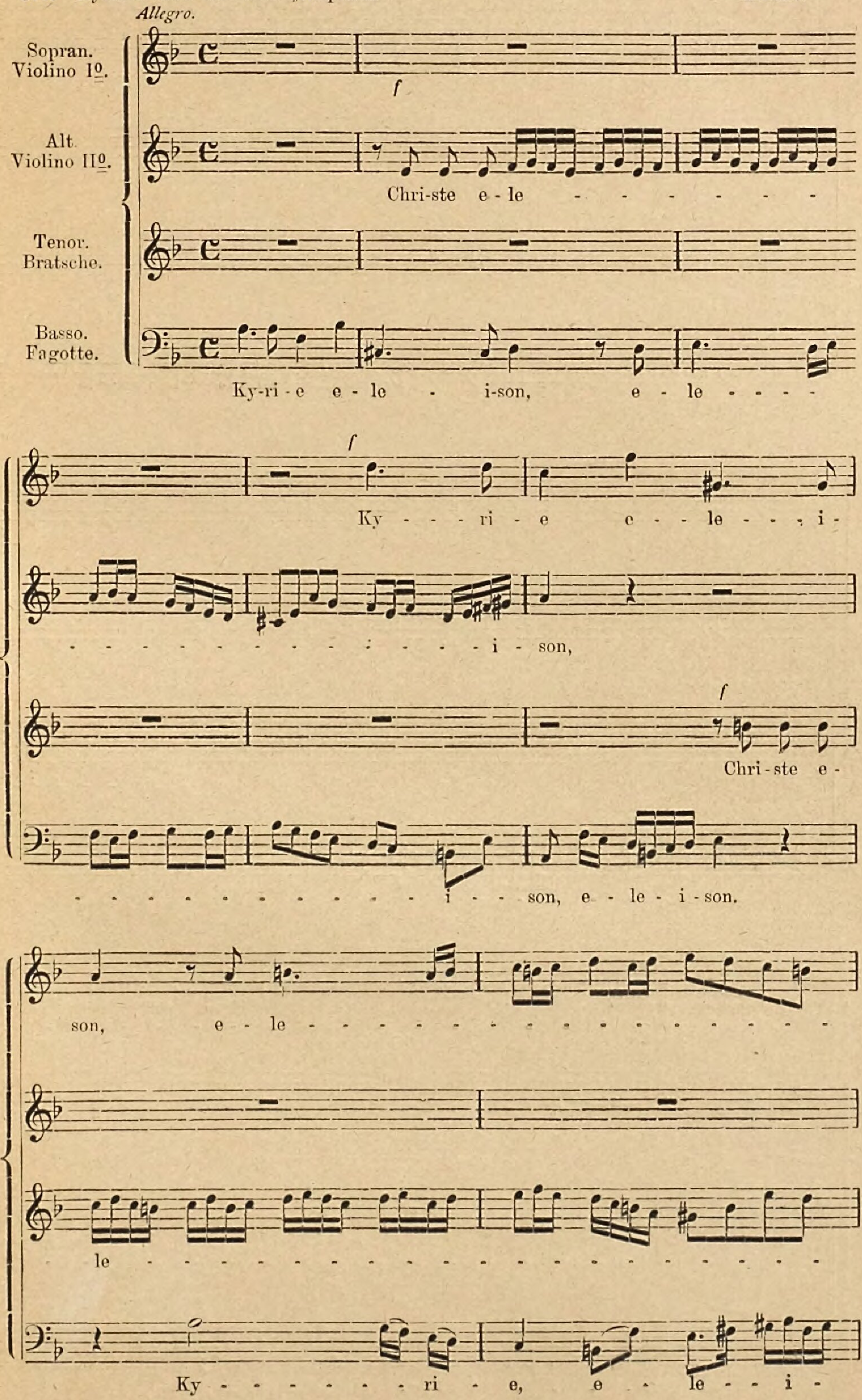
613. Schluss-Chor aus dem „Messias". G. F. Händel.

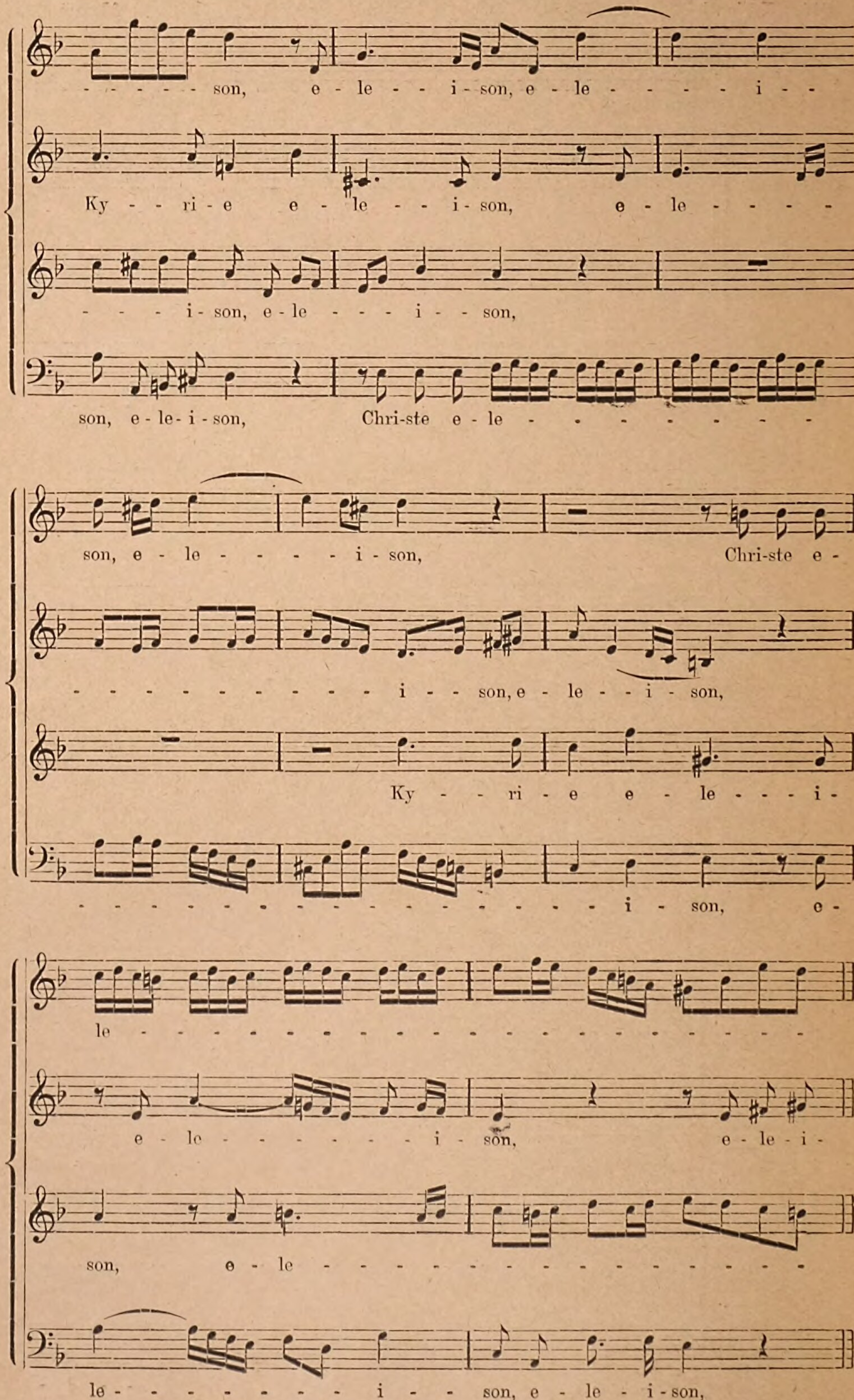



f
A - - - - - - - - men, A - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - men, A - men, A - men,
f
A - - - - - - - - men, A - -
- - men, A - - - - - - - - - - - - - - - - - men, A - men,
A - - - men, A - men, A - men,


f
A - - - - - -
- - - - - - - - - - - men, A - - - - - - men, A - - - - - - - - - -
A - men, A - - - - men,
A - - men, A - men, A - - men, A - men,
- - men, A - - - - - - - - - men, A - - - - - - - - - - - men.
- - - - men, A - - men, A - men, A - - men.
A - men, A - men, A - - men.
A - men, A - - men.

614. Kyrie eleison aus dem „Requiem". **Mozart.**




- - - - - son, e - le - - i - son, e - le - - - - - i - -
Ky - - ri - e e - le - - i - son, e - le - - - -
- - - i - son, e - le - - - i - - son,
son, e - le - i - son, Chri-ste e - le - - - - - - - -
son, e - le - - - - - i - son, Chri-ste e -
- - - - - - - - - - - i - - son, e - le - - i - son,
Ky - - ri - e e - le - - - i -
- - - - - - - - - - - - - - - - - - i - son, e -
le -
e - le - - - - - - - i - son, e - le - i -
son, e - le - - - - - - - - - - - - - - -
le - - - - - - - - i - - son, e - le - i - son,

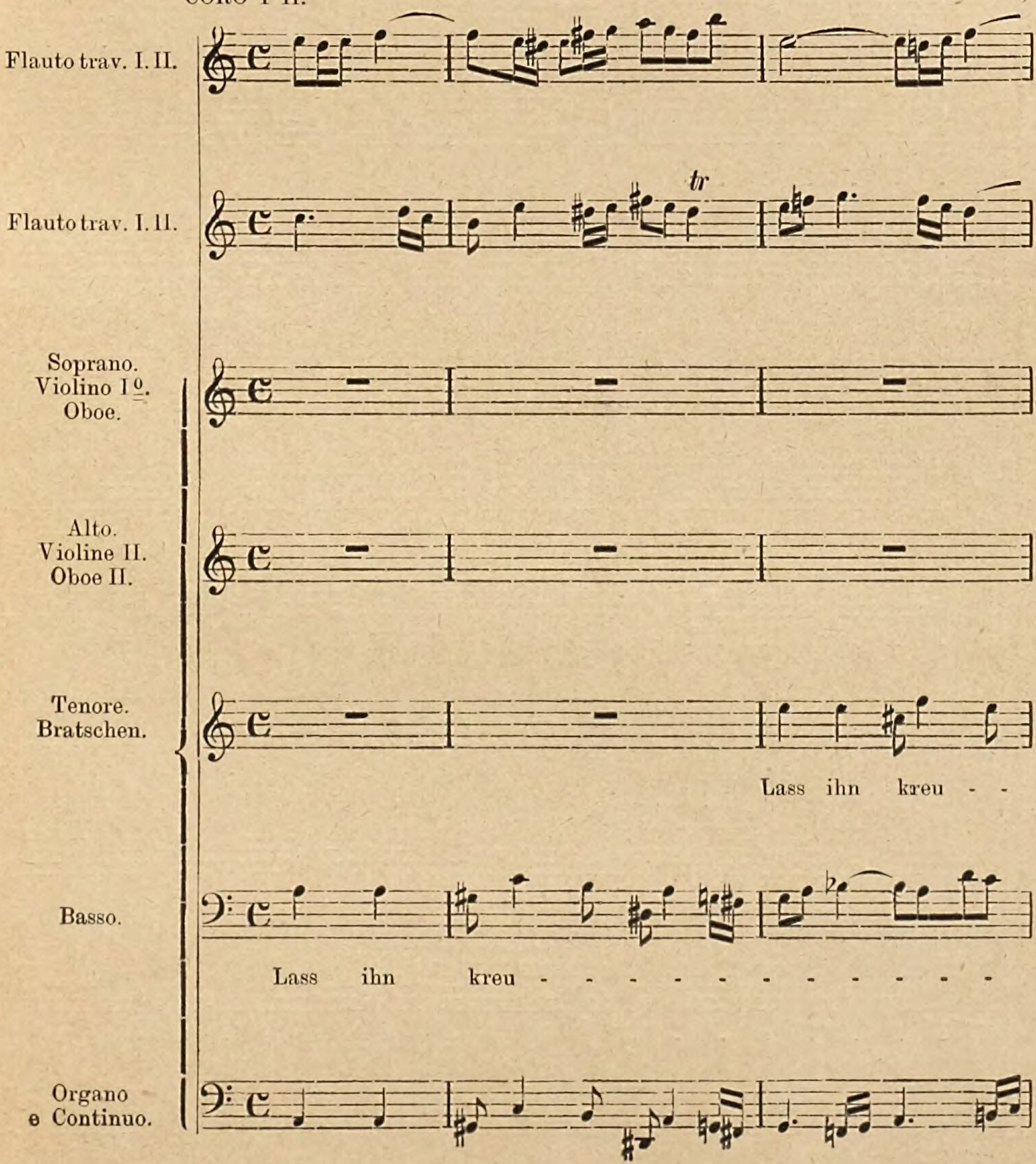
Die Hauptsache für die Singfuge ist, diese nicht wie z. B. die Instrumentalfuge zu weit auszudehnen, indem schon das Thema mit Hilfe des Textes den Hauptinhalt der Fuge entschiedener zum Ausdruck bringt, als das wortlose Thema der nicht gesungenen Fuge. Folglich bedarf es nicht so zahlreicher Wiederholungen als das Thema der Instrumentalfuge.

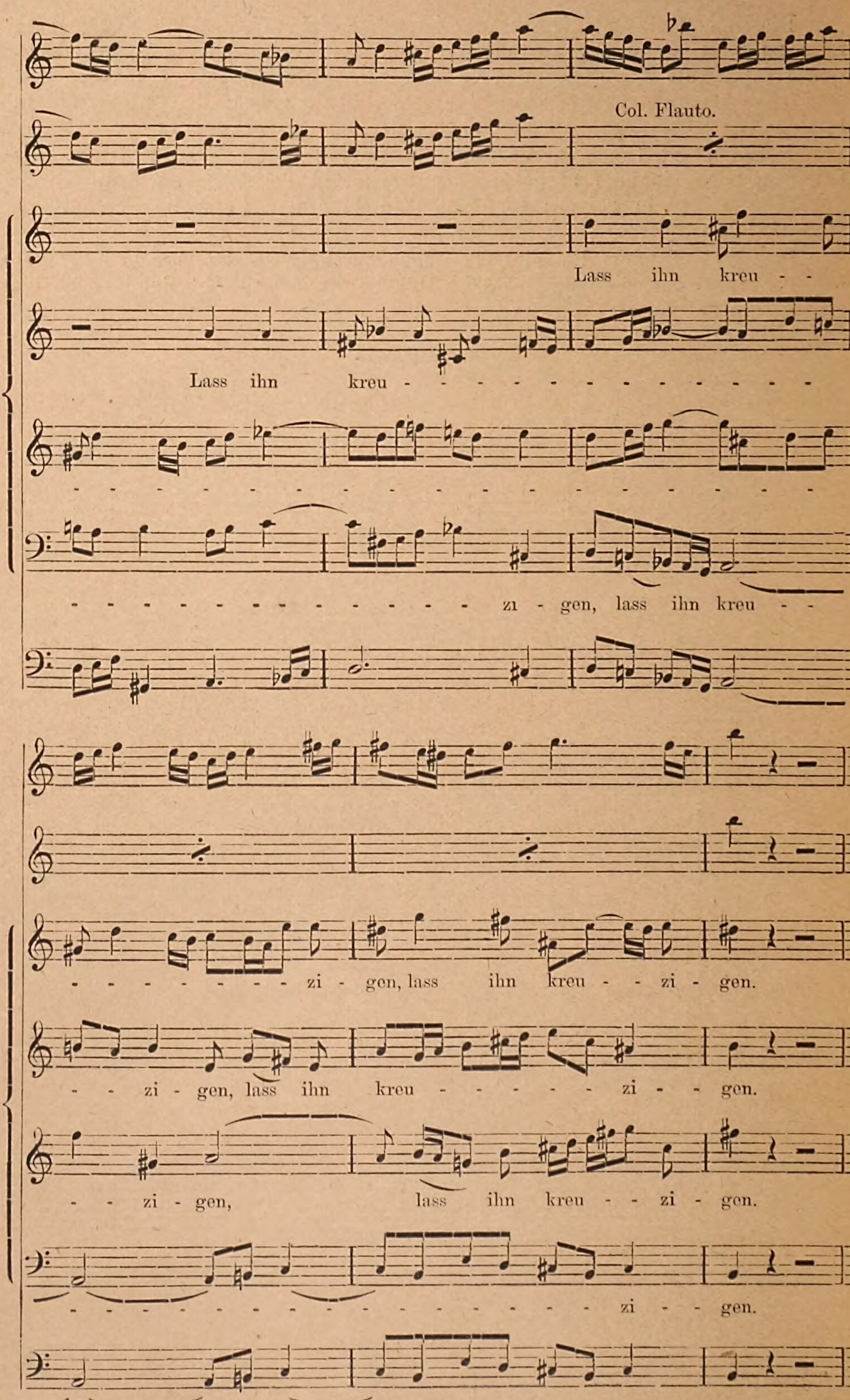
Dabei ist zu beachten, dass das Thema mit voller Kraft und von allen Stimmen nach einander ausgesprochen werde, in der Weise, wie die vorhergehenden Beispiele zeigen; somit ist die Idee der Fuge im Wesentlichen verwirklicht.

In nachstehendem Beispiel aus der Matthäus-Passion beschränkt Bach den Fugensatz auf eine einzige Durchführung und erreicht damit doch eine grossartige zutreffende Wirkung.

615. Chor aus „Matthäus-Passion". J. S. Bach.

CORO I II.




Col. Flauto.
Lass ihn kreu - -
Lass ihn kreu - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - zi - gen, lass ihn kreu - -
- - - - - - - - zi - gen, lass ihn kreu - - zi - gen.
- - zi - gen, lass ihn kreu - - - - - - zi - - gen.
- - zi - gen, lass ihn kreu - - zi - gen.
- - - - - - - - - - - - - - - - - zi - - gen.

Grossartige Fugen sind in allen grösseren Kirchenmusiken von Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn u. a. vorhanden, auf deren Studium wir den Schüler hinweisen.

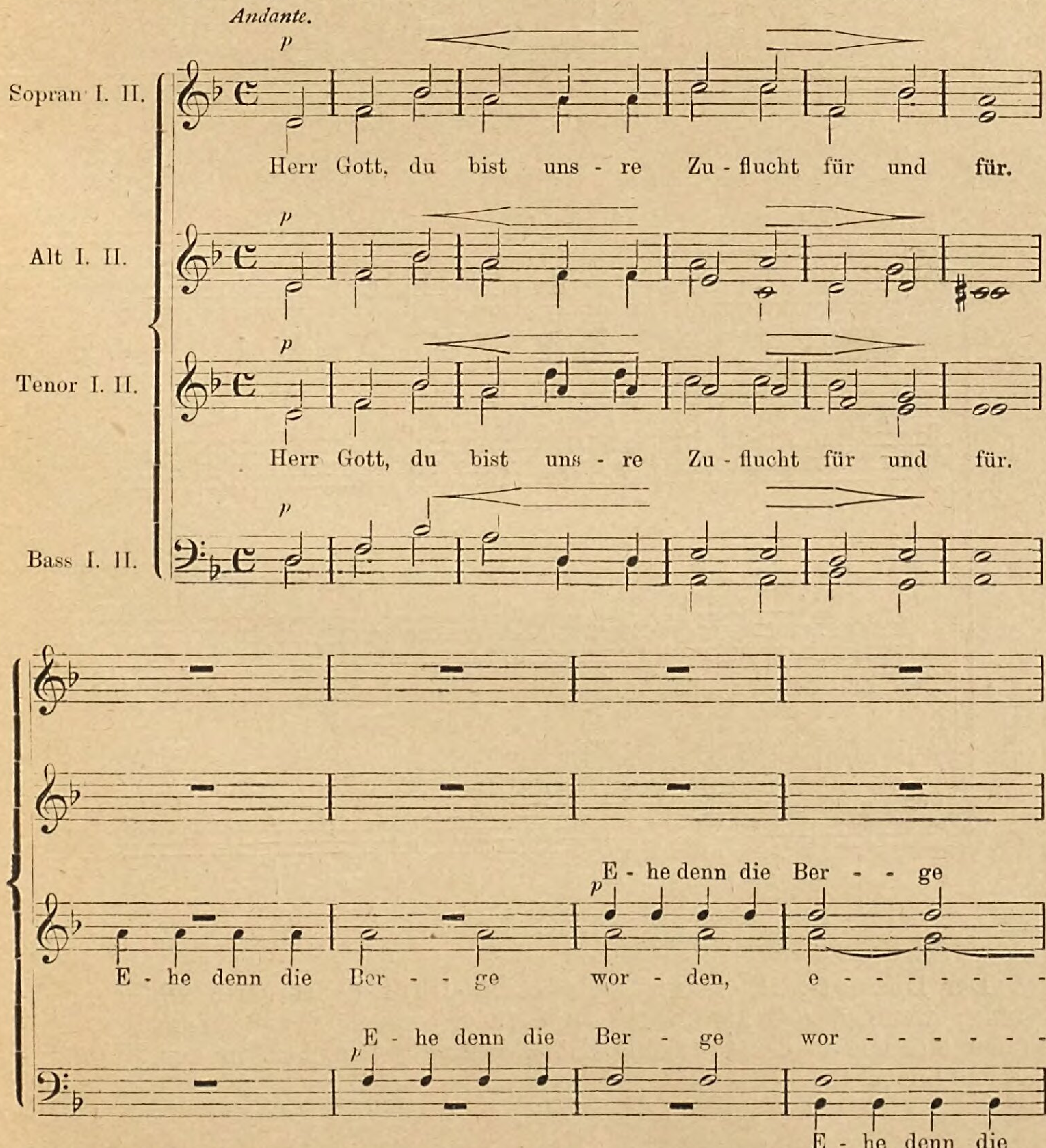
Aber nicht allein die Fugenform, sondern auch die freien Figuralformen sind für den Chorgesang stets von prächtiger Wirkung.

In dieser Beziehung enthalten die Kirchenmusiken von Händel, Bach, Mozart u. a. bewunderungswürdige Muster.

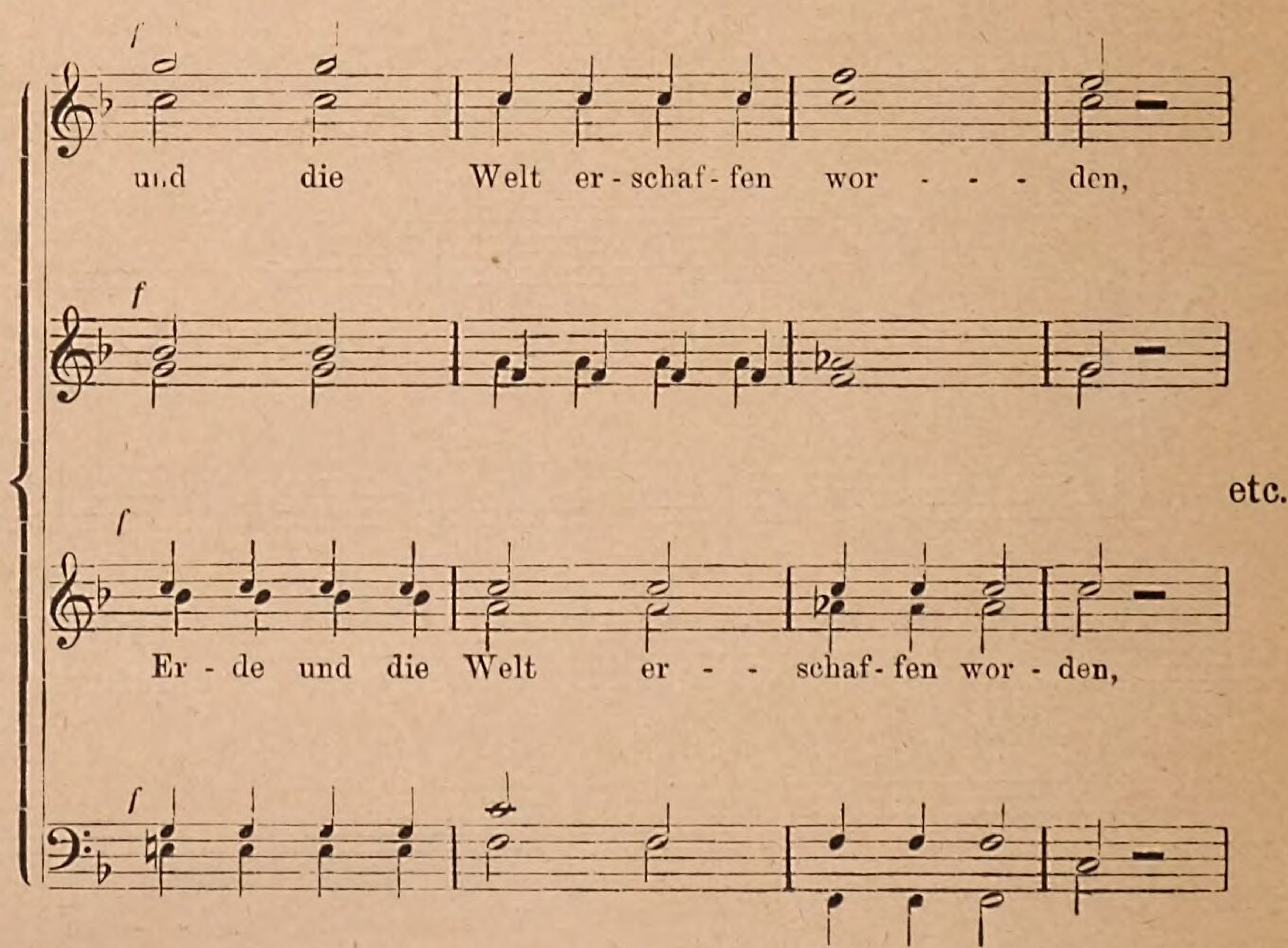
Obwohl die Mehrzahl der Komponisten für den Chorsatz sich auf die Normalzahl der Vierstimmigkeit durch Sopran, Alt, Tenor und Bass beschränkt, die überhaupt vollständig genügend ist, und durch welche alle denkbare musikalische Empfindungen zum Ausdruck gelangen können, so findet man doch in gewissen Werken eine grössere Mehrstimmigkeit verwendet. Im „Messias" ist der Chor „Hoch thut euch auf", fünfstimmig gehalten, auch in Bachs „H-moll-Messe" herrscht Fünfstimmigkeit vor und steigert sich zur Sechs- und Achtstimmigkeit.

Einschlagende Muster für den achtstimmigen Satz lieferte Mendelssohn u. a.

616. Am Neujahrstage. 6 Sprüche für 8stimmigen Chor. F. Mendelssohn, op. 79.



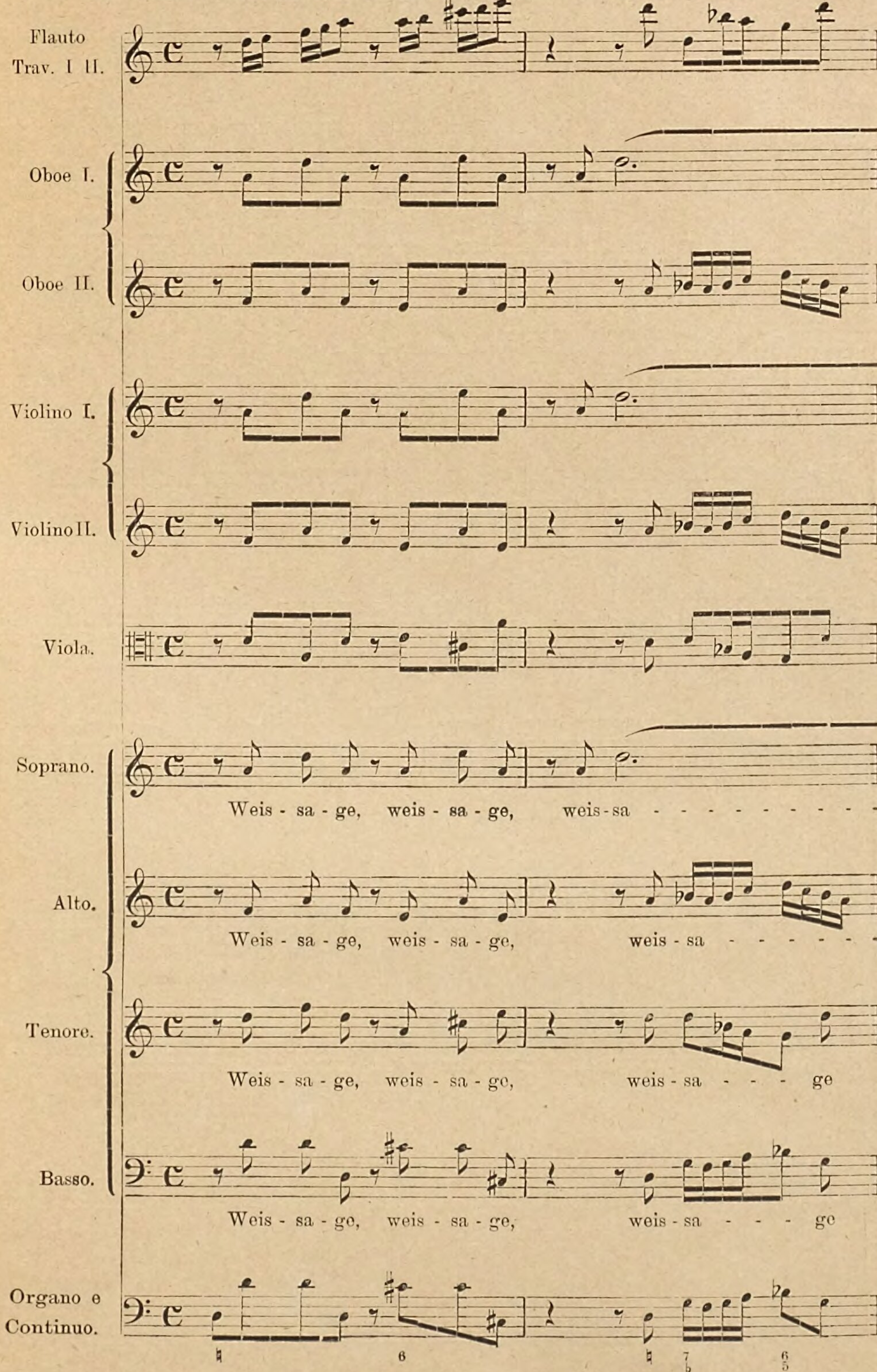


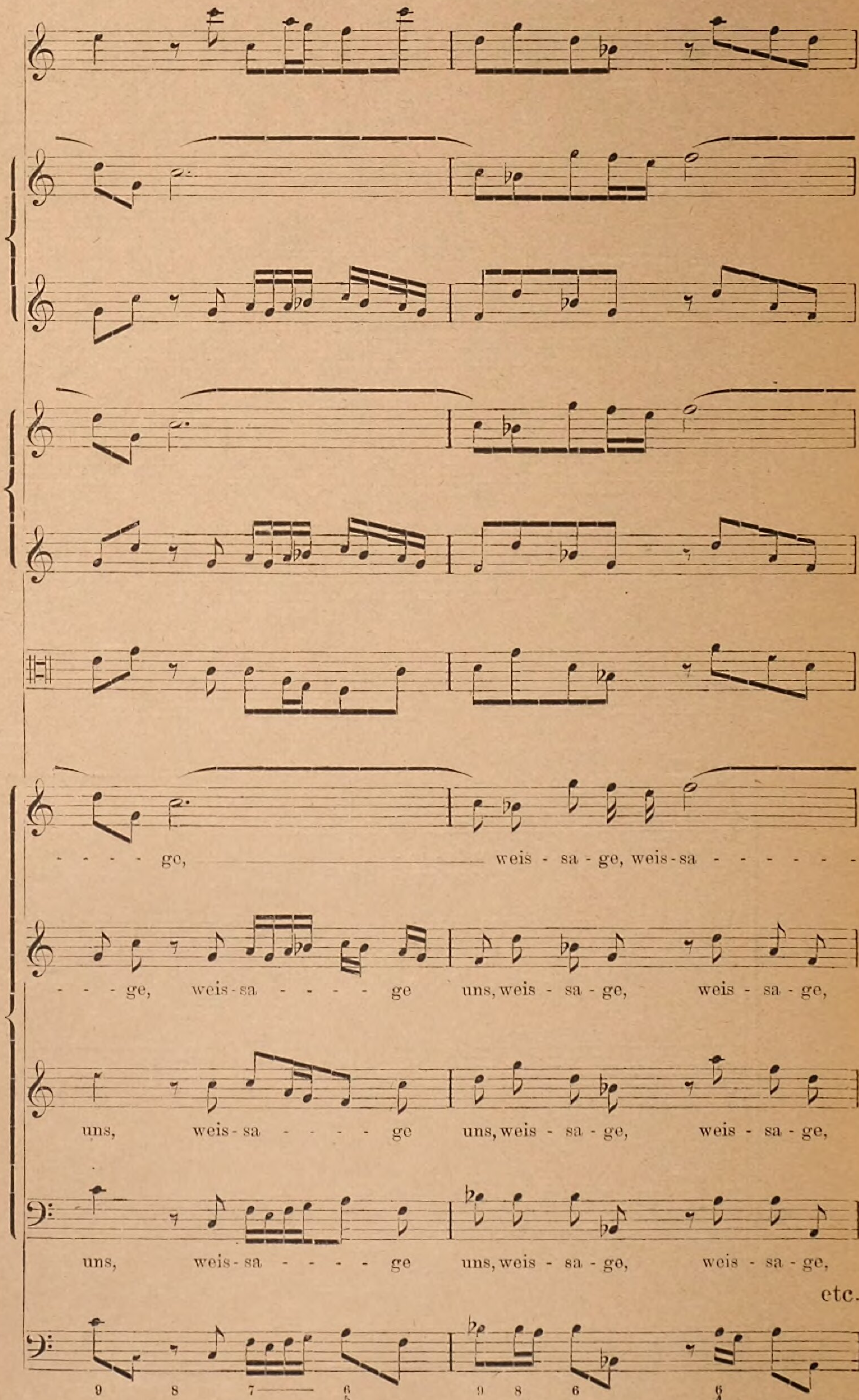


Der Doppel-, Drei- und Vierfache-Chor findet darin seine Berechtigung, wenn der Text das Gegeneinander verschiedener Massen (Volkshaufen etc. wie in der Oper) als Chöre bedingt, wie u. a. in der Matthäus-Passion Bachs.

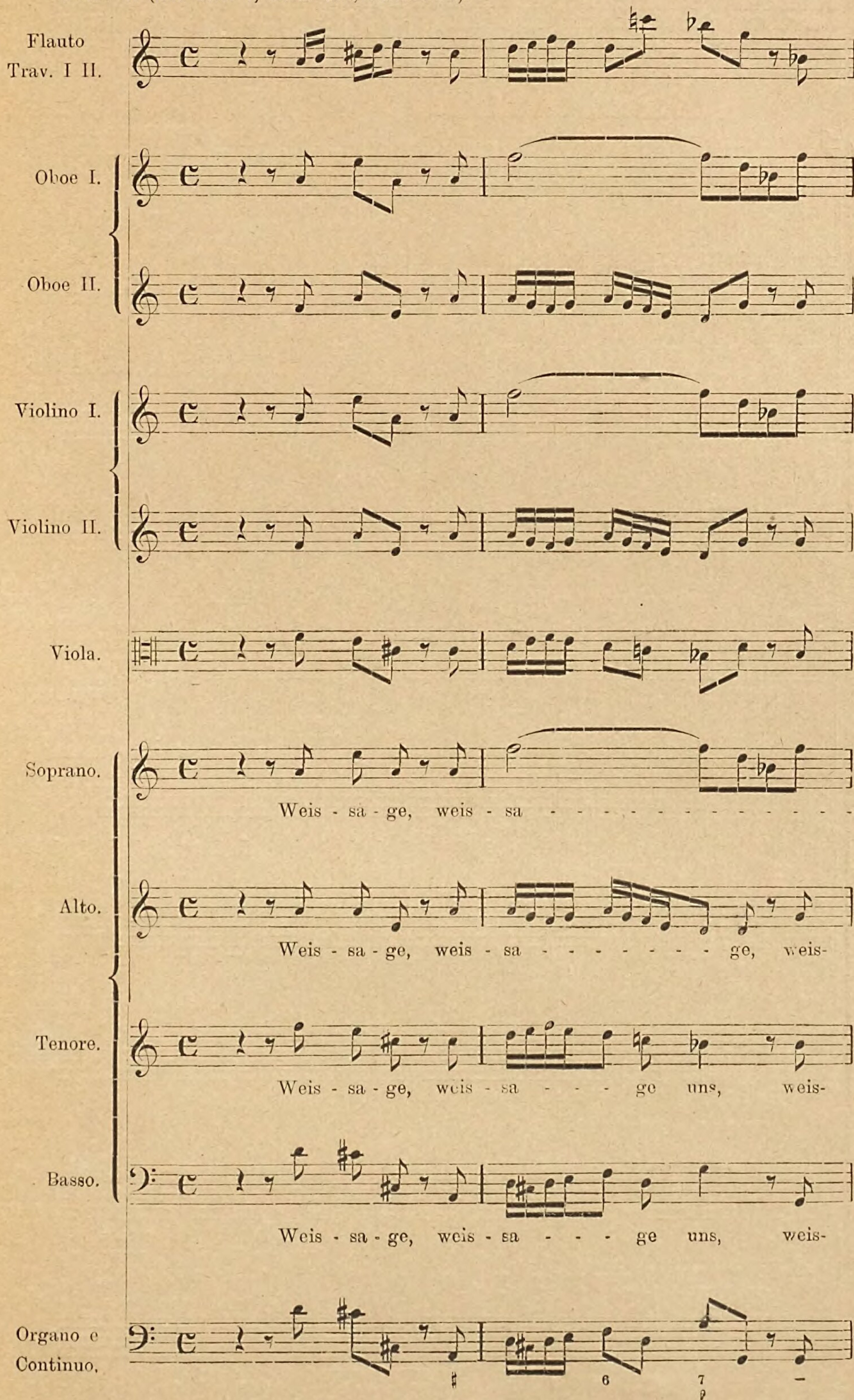
617. Doppelchor aus J. S. Bachs Matthäus-Passion.

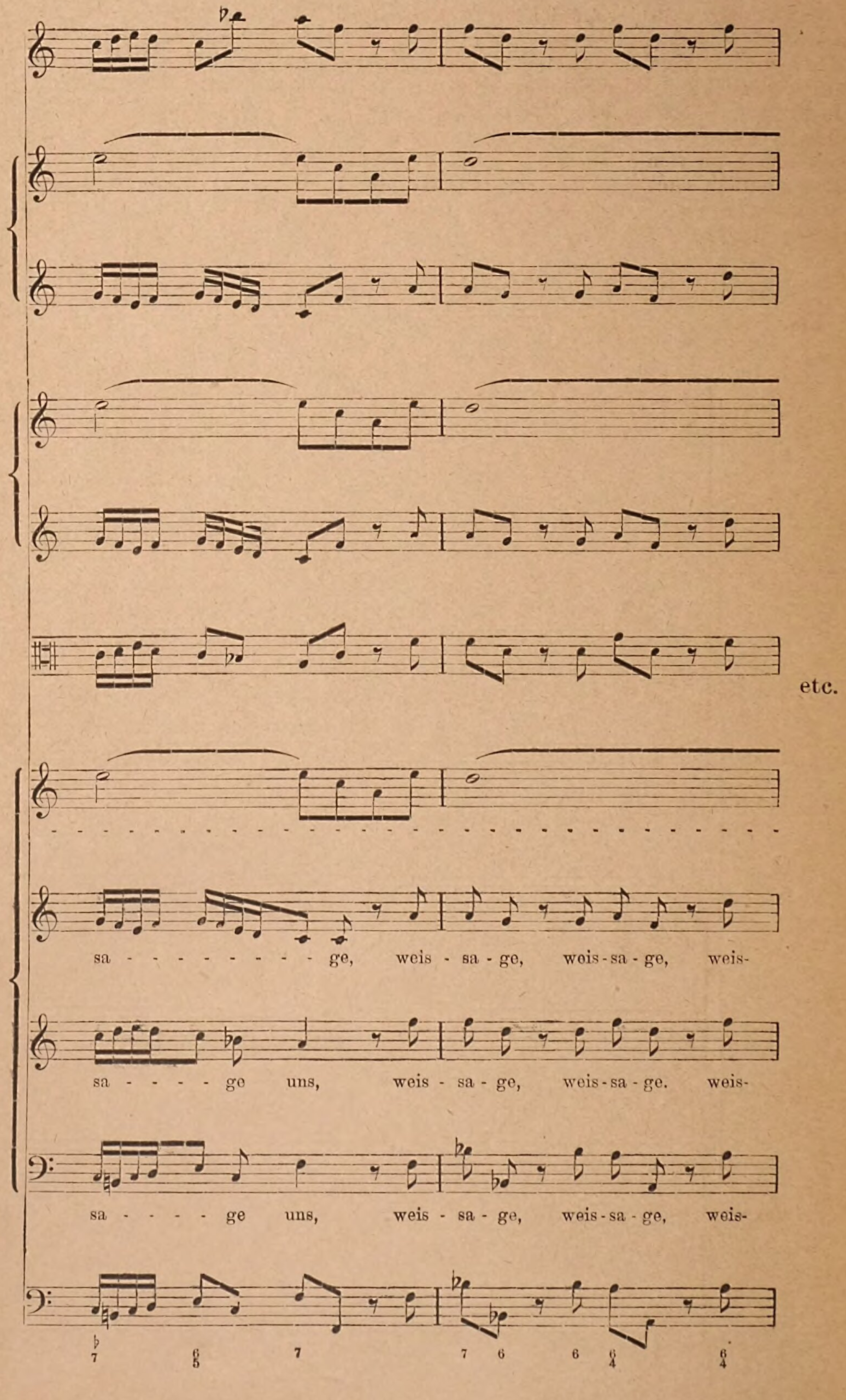
CORO I (mit Chor II, Seite 469, zusammen).




- - - - ge, weis - sa - ge, weis-sa - - - - - -
- - - ge, weis-sa - - - - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge,
uns, weis-sa - - - - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge,
uns, weis-sa - - - - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge,
etc.
9 8 7 6 5 9 8 6 6 4

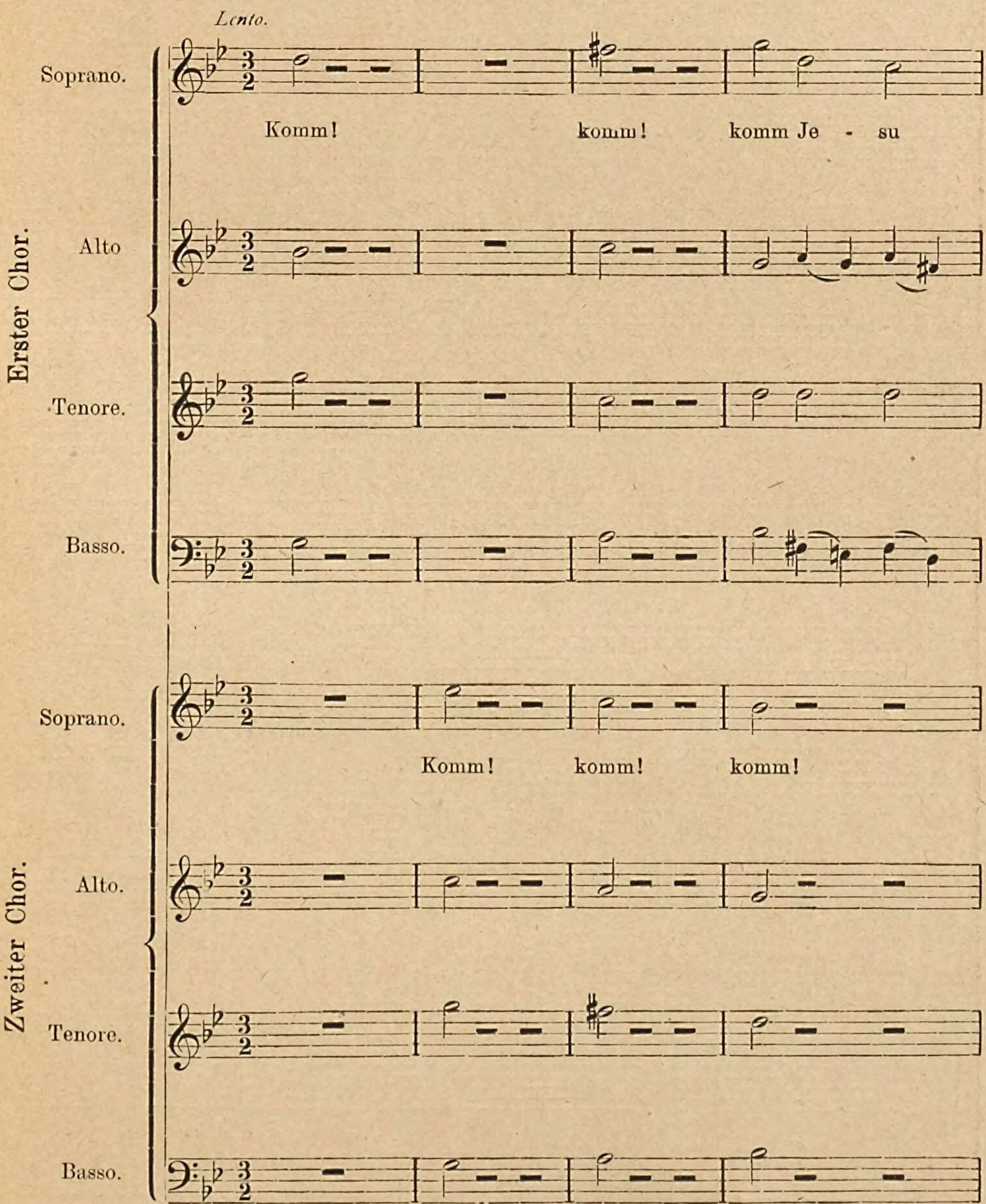
CORO II (mit Chor I, Seite 467, zusammen).

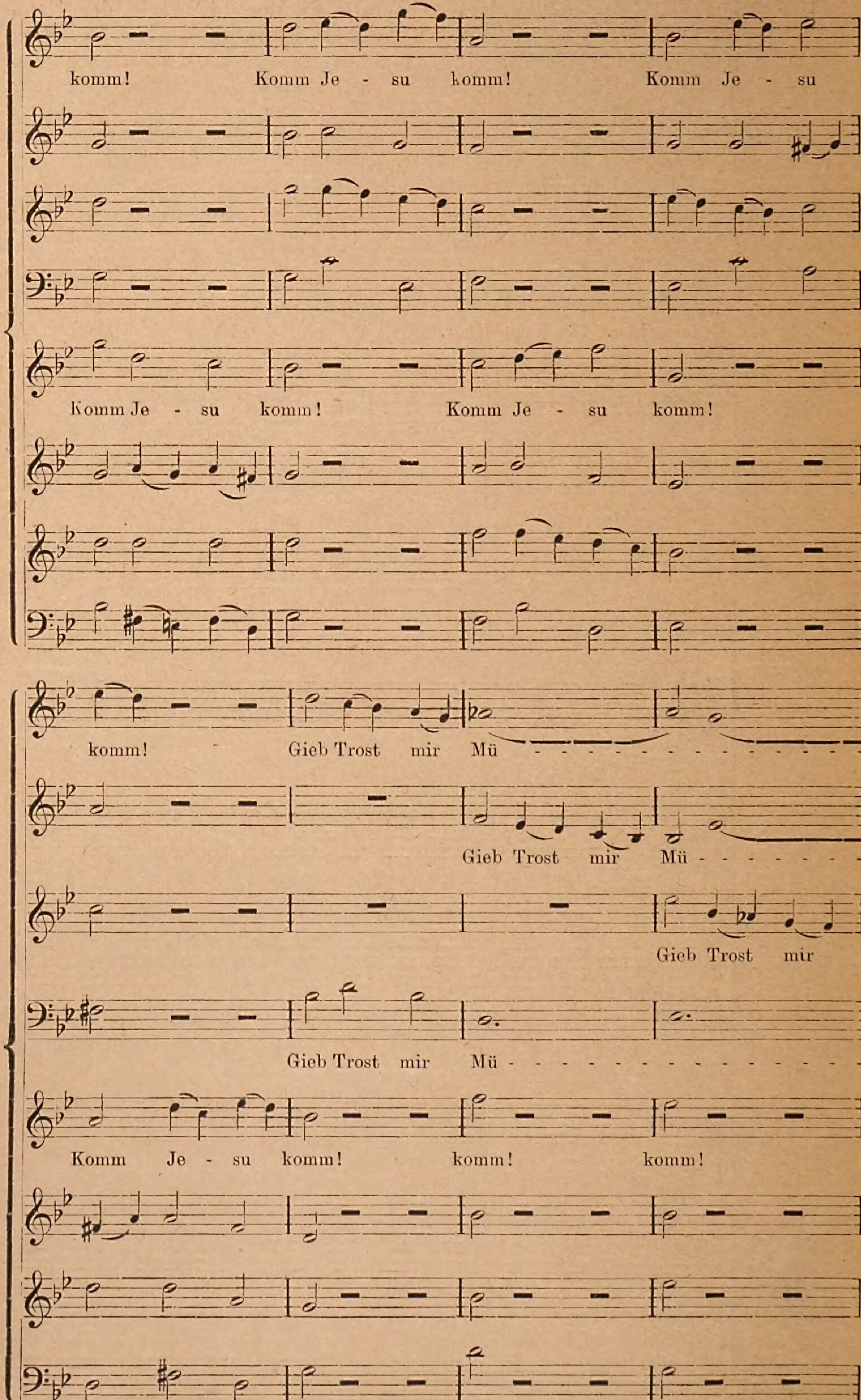



etc.
sa - - - - - - - - - - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis-
sa - - - - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge. weis-
sa - - - - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis-

Die Form des Doppelchors kann ebenfalls in der Phantasie des Komponisten entstehen, ohne aber, dass der Text diese Form absolut geböte. Der Komponist hat dabei nur die Absicht, dem Chor eine besondere Fülle, Macht und Feierlichkeit oder Prunk und Glanz zu verleihen. Allein die Ausführung derartiger Chöre ist immer mit vielen Schwierigkeiten verbunden, schon aus dem Grunde, weil sie viele Sänger beanspruchen; deshalb ist es ratsam, nur sehr sparsam vom Doppelchor Gebrauch zu machen. Die Hauptsache bei der Komposition solcher Chöre ist, recht viele Ablösung der einen Masse von Stimmen durch die andere, wie in nachstehendem Beispiele aus der 4. Bachschen Motette, eintreten zu lassen.

618. Komm, komm, Jesu. Für Doppelchor. J. S. Bach.




komm! Komm Je - su komm! Komm Je - su
Komm Je - su komm! Komm Je - su komm!
komm! Gieb Trost mir Mü - - - - -
Gieb Trost mir Mü - - - - -
Gieb Trost mir
Gieb Trost mir Mü - - - - -
Komm Je - su komm! komm! komm!



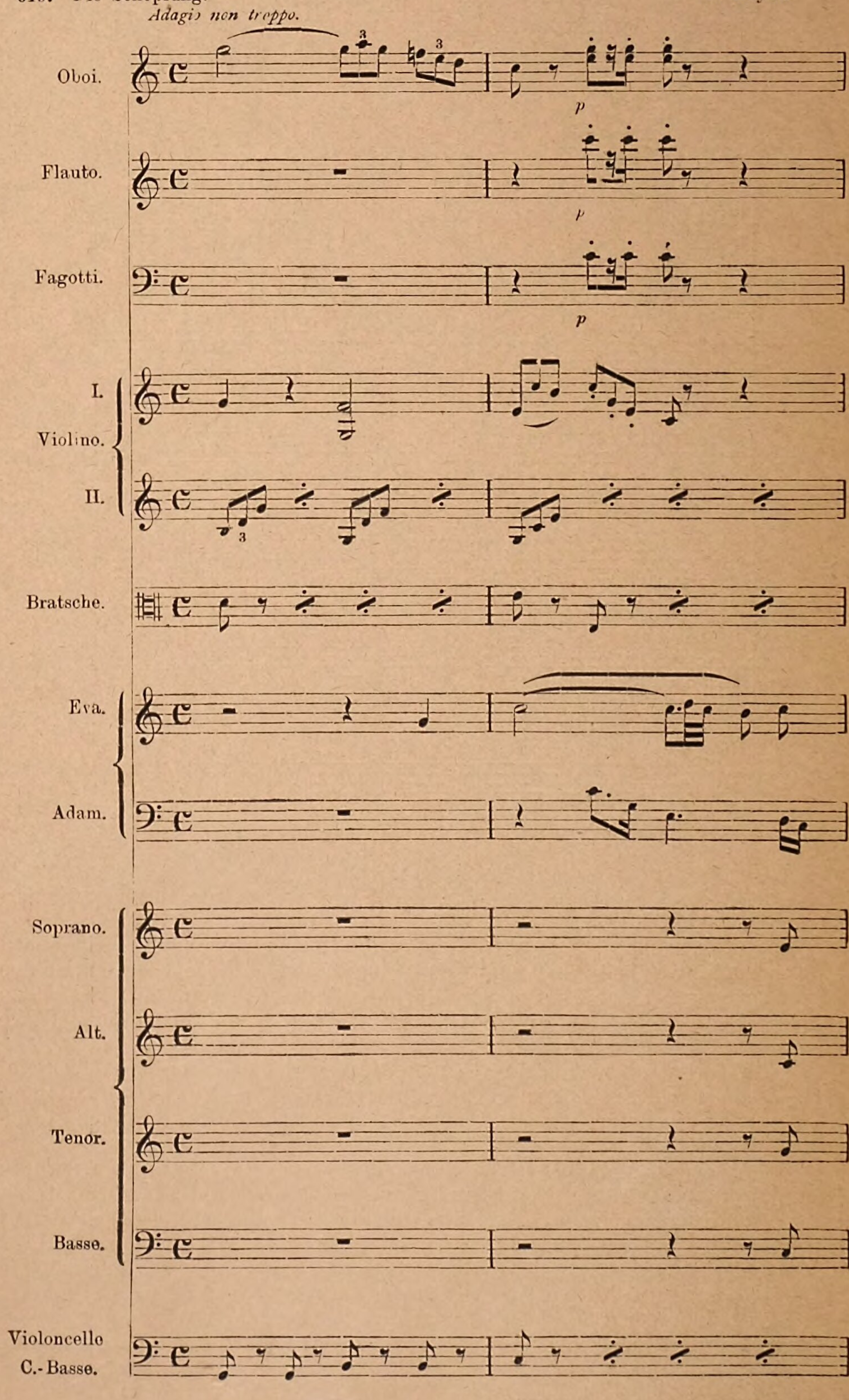
Was nun den drei- und vierfachen Chor anlangt, so sind 12 oder 16 reale Singstimmen erstens schwer zu führen, und zweitens bei der Aufführung kaum zu unterscheiden.

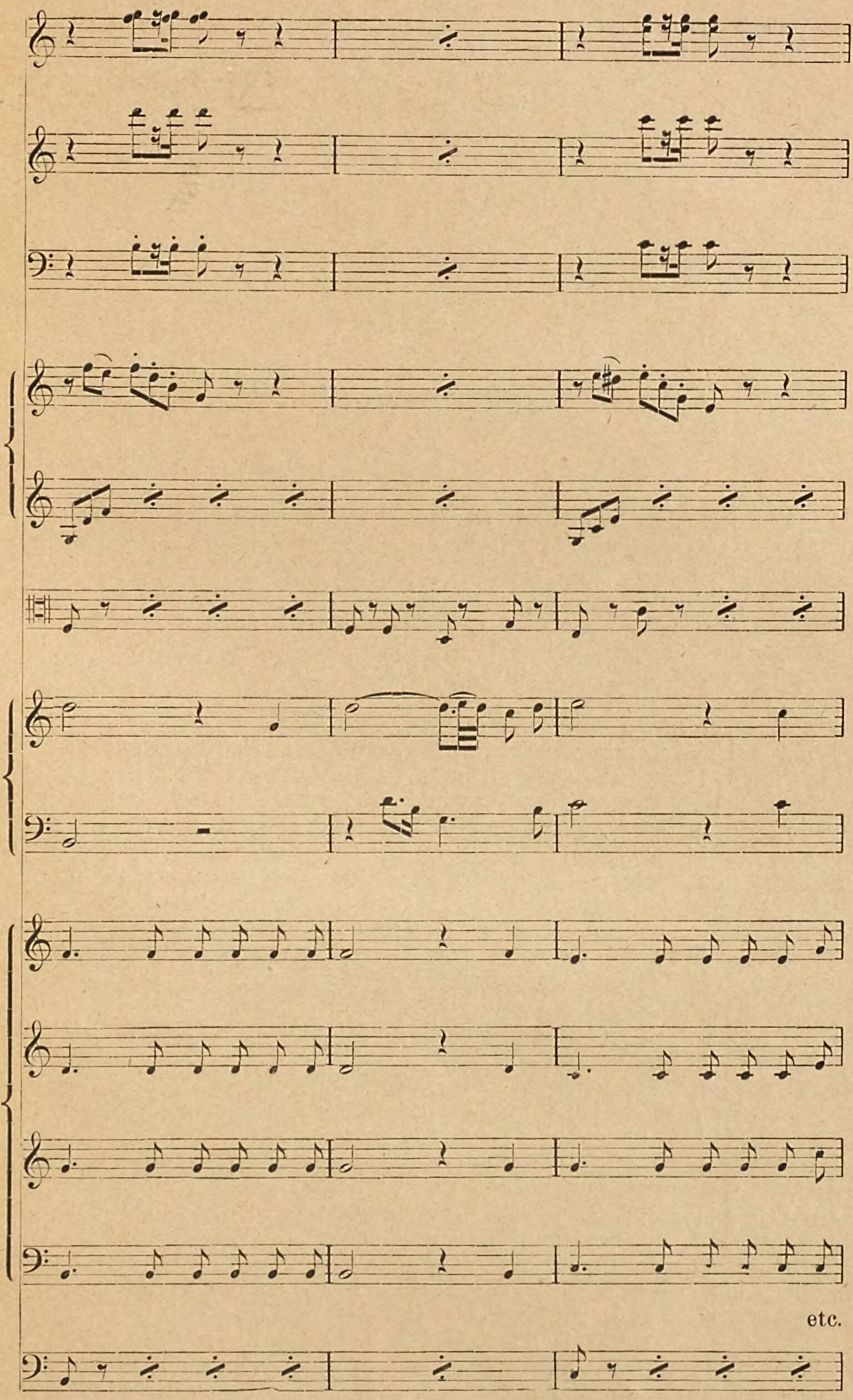
Die alten, namentlich die Niederländer, die altrömischen und venetianischen Komponisten, welche weiter nichts zu thun hatten, fanden Gefallen, solche Auftürmungen vokaler Massen zum blossen Zeitvertreib auf das Papier zu setzen; allein ein anderes, als bloss historisches Interesse, können diese Werke uns nicht abgewinnen.

Im Vokalsatz kann auch Solo und Chor verbunden werden. Die Solosätze können einer einzigen oder mehreren Solostimmen zuerteilt werden; diese können wiederum mit den Chorsätzen abwechseln oder mit ihnen gleichzeitig verbunden werden.

Wenn endlich mehrere Solostimmen dem Chor gegenüberstehen, wie in Haydns Oratorien und Beethovens grosser Messe, so treten die Grundsätze vom Doppelchor ein, d. h. hier wie dort muss der Komponist darauf sehen, recht viele Ablösung und Abwechselung in die Stimmen zu bringen und reichlich Sorge tragen, den Gesamteffekt so interessant wie nur möglich zu gestalten. Auch ist zu beachten, dass die Solostimmen, im Falle diese gleichzeitig mit den Chorstimmen gehen, gegenüber der Chormasse sich vernehmbar geltend machen müssen, etwa in der Weise wie in folgendem Beispiele:

619. Die Schöpfung. J. Haydn




etc.

Ferner darf der Komponist, ebenfalls zur Abwechselung, die Chorstimmen unterabteilen, und z. B. nur Sopran und Alt als Frauenchor oder Tenor und Bass als Männerchor alleine fungieren lassen.

Ueberhaupt lassen sich die verschiedenartigsten Kombinationen anwenden, z. B.: Sopran mit Tenorstimmen (helle, frische, jugendliche Klangfarbe) Alt- mit Bassstimme (ernstere, dunklere Klangfarbe), oder auch umgekehrt. Die Art und Weise, wann und wo diese Kombinationen am geeignetsten anwendbar sind, bleibt der Phantasie des Komponisten anheimgestellt.

Schlusswort.

Allgemeine Bemerkungen.

Zum Abschluss wollen wir hier dem Schüler noch einige praktische Ratschläge vorlegen, die er für seine zukünftige Komponisten-Laufbahn beherzigen möge.

Einige Schüler werden verblendet durch die legendenhaft klingenden Aufsätze in Biographien berühmter Tonsetzer, wo des Längeren und Breiteren die erstaunungswürdige Fähigkeit gepriesen wird, mit welcher die Tondichter binnen wenigen Stunden oder Tagen Ouverturen, Symphonien, Messen, Oratorien und Opern niedergeschrieben haben sollen!

Nach deren Aussagen soll Mozart die „Don-Juan-Ouverture“ von Mitternacht bis morgens früh um 7 Uhr geschrieben, Händel in 15 Tagen den „Messias“, Rossini die Oper „Der Barbier von Sevilla“, Donizetti die Oper „Lucia von Lammermoor“ in 14 Tagen komponiert haben!

Diese einfältige Auffassung kann nur von Leuten herrühren, die keine blasse Ahnung haben über die Art und Weise, wie eine Partitur, hauptsächlich eine solche, welche für Gesangsstimmen mit Orchesterbegleitung bestimmt, geschrieben werden muss. Praktisch genommen, ist eine solche fabelhafte Schnellschreiberei schon einem blossem Kopisten, so gewandt er auch sein mag, unmöglich, geschweige denn einem Komponisten, welcher doch nicht geradezu gedankenlos Noten auf das Papier werfen kann, ohne dass dieses Verfahren einigen Nachdenkens bedürfe?

So schnell geht die Sache doch nicht, „Eile mit Weile“ ist auch bei der musikalischen Komposition anwendbar, wenn etwas Gutes zu stande gebracht werden soll.

Wieder andere Schüler bilden sich ein, dass die musikalische Komposition ohne Hilfe eines Instrumentes zu stande gebracht werden könne. J. S. Bach, Mozart u. a. sollen ihre Kompositionen ohne Beihilfe eines Instrumentes geschrieben haben.

Wir können die Thatsache nicht entscheiden; soviel steht gewiss, dass, wenn es einige Komponisten gegeben hat und noch giebt, welche ihre Kompositionen ohne Beihilfe eines Instrumentes aufgeschrieben, es wiederum andere gegeben hat und noch giebt, die sich eines Instrumentes beim Komponieren bedienen und es nicht entbehren können.

Dem einen ist es leichter als dem andern, jeder verfährt dabei nach seinem eigenen Gutdünken. Wir sind der Meinung, dass die Mehrzahl der Komponisten beim Komponieren sich des Pianos, der Orgel, der Violine oder

eines andern Instrumentes für die akkordliche Begleitung bedient, dessen Dienst sie aber bei der Ausführung des Ganzen in Reinschrift nicht mehr in Anspruch zu nehmen brauchen.

Schliesslich kann es uns, sowie dem Publikum gleichgültig sein, ob der Schöpfer einer musikalischen Komposition das Werk mit Leichtigkeit in wenigen Stunden oder mit Mühe nach und nach aus sich heraus schafft. Die Hauptsache ist eine schöne Komposition zu liefern, welche alle Bedingungen erfüllt, die man an ein musikalisches Kunstwerk, welcher Gattung es auch angehören mag, zu stellen berechtigt ist.

Beethoven skizzierte seine Kompositionen fast immer im Freien. Zu diesem Zwecke führte er stets ein Notenheft mit sich, in dem er die etwaigen musikalischen Einfälle, welche beim Spazierengehen seiner Phantasie entsprangen, schnellstens notierte, widrigenfalls diese Themen, durch andere verdrängt, seinem Gedächtnisse für immer entschwanden.

So verfuhr auch Mozart, welcher, wenn er auf Reisen war, in einer Seitentasche des Wagens einige Blättchen Notenpapier zur Hand haben musste, worauf er seine neuen melodischen Erfindungen, mit der seine Phantasie unaufhörlich beschäftigt war, sogleich aufzeichnete.

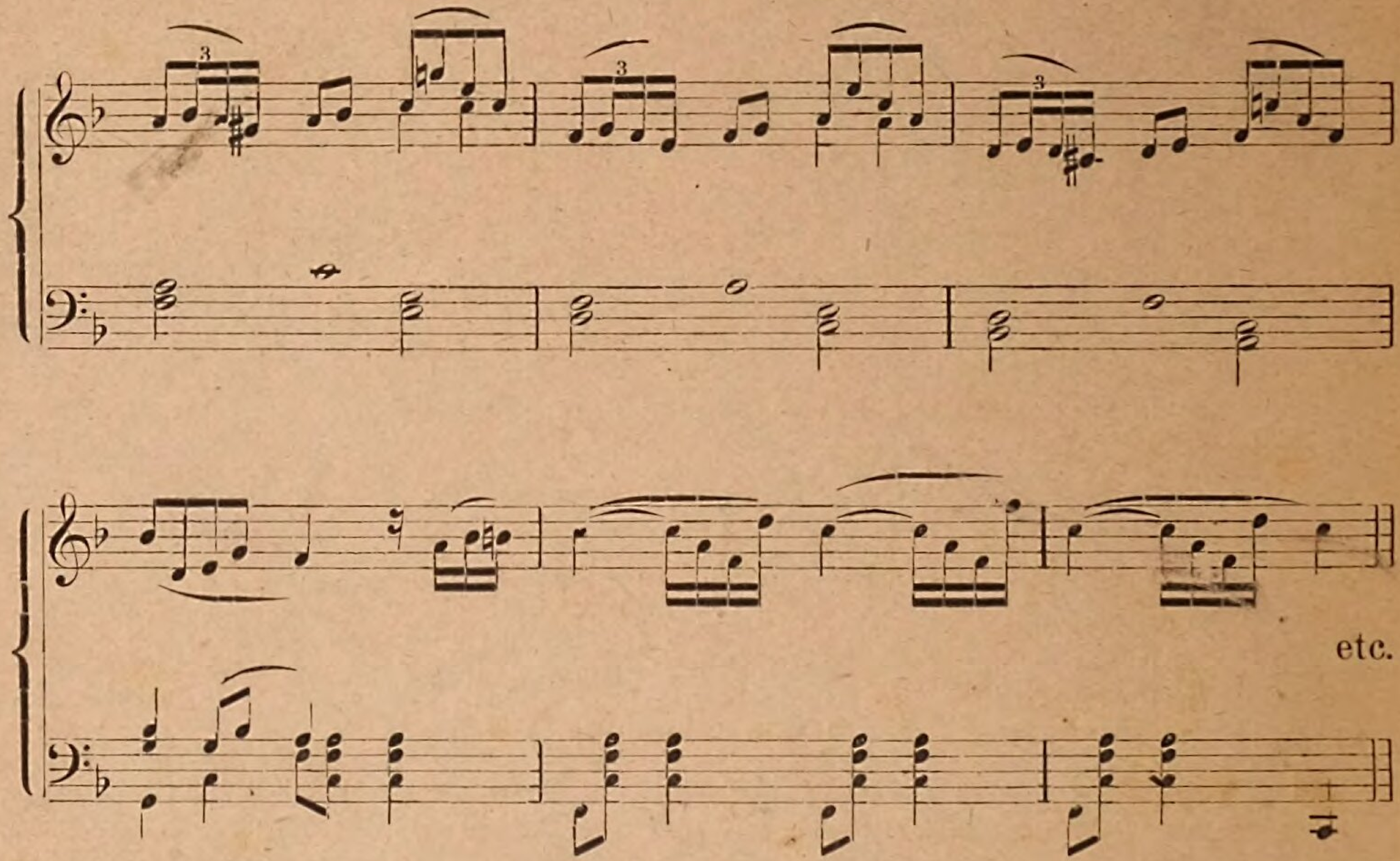
Die Skizzen Mozarts und Beethovens zeigen uns, dass diesen Komponisten nur die Erfindung der Hauptmotive oder der Melodien die Hauptsache war, von Harmonie oder Instrumentation ist darin selten etwas aufgezeichnet; der materielle Teil, die Ausführung, wurde auf spätere Zeit verlegt.

Es kommt zum öftern vor, dass die Phantasie für eine musikalische Idee erwärmt und begeistert; man glaubt, wunder was Schönes gefunden zu haben; betrachtet man aber den andern Tag den Entwurf, so ist man ganz enttäuscht über das mittelmässige Motiv und wirft es ungeduldig wieder bei Seite. Andere Themen erfahren Abänderungen in Form, Rhythmus, Tonart u. s. w. Der Komponist muss eben so lange suchen und feilen, bis er das Richtige trifft. Auch die Weiterführung der Perioden giebt manchmal viele Mühe und erheischt viel Nachdenken.

Der Schüler muss sich schon frühzeitig daran gewöhnen, die Melodien im Innern seiner Einbildungskraft zu singen. Später erklingt dann die in Arbeit stehende Komposition mit der harmonischen Begleitung in seiner Phantasie; er merkt dann das Fehlende an der Form des Ganzen und kann darauf das Musikstück endlich in genügender Weise zum Abschluss bringen. Natürlich gilt dies Verfahren für alle möglichen Musikgattungen, von dem allereinfachsten Liede bis zum kompliziertesten Musikstück. Das praktischste bei der Herstellung einer musikalischen Komposition ist, wenn man die Hauptideen dazu vorerst skizziert hat, darauf den Entwurf des Ganzen auf 2 oder nach Belieben noch mehrere Notensysteme setzt und endlich nach diesem Kanevass die ganze Komposition in Reinschrift ausarbeitet.

620. Skizze eines religiösen Marsches für Militärmusik. H. Kling.





Wie wir schon die ganze Lehrmethode hindurch darauf hingewiesen haben, so ist das Studium der Werke guter Meister der beste Weg, den Schüler das Richtige zu lehren. Von allen Arten Musikstücke prüfe er stets das Gute und behalte das Beste. Sein Hauptaugenmerk soll er darauf richten, womöglich stets originell in Erfindung der Themen und in der allgemeinen Ausführung des Ganzen zu sein. Der Schüler hüte sich vor der sklavischen Nachahmung der Stil- und Schreibweise eines Meisters; denn dadurch würde er unfehlbar seine eigene Selbständigkeit einbüssen, stets sei er darauf bedacht, eigne Bahnen zu wandeln, nur dann wird er zum Ruhm gelangen und beim Publikum für seine Kompositionen ein bleibendes Interesse erwecken.

Folgende Kataloge stehen Interessenten auf Verlangen gratis zur Verfügung:

1. **Katalog klassischer und moderner Musik für Orchester.**
2. **do. „ „ „ „ für Blasmusik.**
3. **Spezialkatalog über Solostücke mit Begleitung, Quintette, Quartette, Duos, sowie Schulen und Uebungsstücke für alle Instrumente (auch Klavier- und Gesangsmusik).**
4. **Verzeichnis billiger und guter Musikalien jeder Art.**
5. **Illustriertes Preisverzeichnis über Musikinstrumente und deren Bestandteile.**

Louis Oertel, Hannover.

Inhalts-Verzeichnis.

			Seite
Vorwort			III
1.	Kapitel.	Ueber das Wesen der musikal. Komposition im Allgemeinen	1
2.	„	Ueber Melodie und wie solche zu erfinden ist	4
3.	„	Ueber musikalische Reminiscenzen und Plagiate	7
4.	„	Harmonie und Modulation	12
5.	„	Ueber verbotene Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen	16
6.	„	Die Symetrie des Rhythmus aus der Melodie	19
7.	„	Ueber die Perioden bei grösseren Musikstücken	26
8.	„	Das Accompagnement oder die Begleitung	32
9.	„	Zweistimmige Lieder ohne Begleitung	53
10.	„	Instrumental-Duette ohne Begleitung	59
11.	„	Gesangs-Duette mit Begleitung	64
12.	„	Instrumental-Duette mit Begleitung	71
13.	„	Dreistimmige Lieder ohne Begleitung	79
14.	„	Der dreistimmige Instrumentalsatz ohne Begleitung	82
15.	„	Der dreistimmige Sologesang mit Begleitung	85
16.	„	Der vierstimmige Gesang ohne Begleitung	100
17.	„	Der vierstimmige Instrumentalsatz ohne Begleitung	107
18.	„	Der vierstimmige Sologesang mit oder ohne Begleitung	115
19.	„	Tanz-Kompositionen. Der Walzer	120
20.	Kapitel.	Der Ländler (Dreher); die Tyrolienne; Steyrisch	129
21.	„	Die Mazurka; die Varsovienne; die Redowa; Jägerschottisch	133
22.	„	Die Polka; der Schottisch (Rheinländer); der Galopp	137
23.	„	Die Quadrille	140
24.	„	Die Menuett	146
25.	„	Das Scherzo	151
26.	„	a) Die Gavotte	156
		b) Die Sarabande	159
		c) Die Gigue	160
27.	„	a) Die Bourrée	163
		b) Die Musette	164
		c) Der Tambourin	165
		d) Die Corrente	166
28.	„	a) Die Passepied	167
		b) Der Rigaudon	168
		c) Die Chaconne	170
29.	„	a) Die Passacaille	173
		b) Die Pavane; die Sicilienne	175
30.	„	a) Die Gagliarda (Romanesca)	176
		b) Die Tarantella	177
		c) Der Fandango	178
		d) Die Jota aragonesa	180
31.	„	a) Der Saltarello	181
		b) Der Saut-Basque; die Farandole	182
		c) Die Forlane	183
		d) Der Pordondantza (Lanzentanz)	184
32.	„	a) Die Polonaise	185
		b) Der Fackeltanz	186
		c) Die Eccossaise	190
		d) Der Krakowiak (Cracovienne)	191

	Seite
33. Kapitel. a) Der Bolero	192
b) Die Seguidilla-Manchegas; die Cachucha	196
c) Die Guarracha	197
34. „ a) Die Sevillana	198
b) Die Folie d'Espagne; die Habanera	199
35. „ a) Die Pastorale	200
b) Die Française	201
c) Die Hongroise (Ungarese)	202
d) Englische Tänze:	
1. Der Hornpipe	202
2. Die Saraband; 3. der Irish Jig; 4. der Keel Row; 5. der Clog Dance	203
6. Der Highland Fling; 7. der American Sand Dance	204
e) Die Anglaise	204
f) Die Bourbonnaise; der Czárdás	205
36. „ Allgemeine Bemerkungen üb. Tanz- und Ballettmusik	208
37. „ Märsche. a) Militärmärsche:	
1. Parademarsch (Langsamer Marsch)	213. 228
2. Der Geschwindmarsch	214. 229
3. Der Sturmmarsch	217
b) Grössere Märsche:	
1. Hochzeitsmarsch	218
2. Krönungsmarsch	221
3. Triumphmarsch	222
4. Bauernmarsch	224
5. Religiöser Marsch	225
6. Zigeunermarsch	226
7. Festmarsch	228
8. Der Trauermarsch	230
38. „ a) Die Etüde	233
b) Das Präludium (Vorspiel)	239
c) Die Tokkata	241
d) Das Capriccio (Capri e)	242
e) Die Phantasie (Potpourri)	243
f) Das Lied ohne Worte:	
1. Die Gondoliera oder Barcarole	253
2. Das Nocturne	254
3. Die Berceuse (Wiegenlied)	256
4. Das Impromptu	258
5. Die Pastorale	259
6. Die Elegie	260
7. Die Romanze	262
8. Die Ballade	264
9. Die Legende	266
10. Die Idylle	270
11. Das Intermezzo	272
39. Kapitel. a) Die Suite, die einzelnen Sätze derselben:	
1. Die Allemande	276
2. Die Louré	277
3. Die Burlesca	278
4. Das Rondo	279
5. Die Aria	280
b) Die symphonische Dichtung	282
c) Die Rhapsodie	283
d) Die Serenade	286
e) Das Divertissement	288
40. „ Das Thema mit Variationen	290
41. „ a) Die Sonate	316
b) Die Sonatine	332
c) Kammermusikwerke	333
42. „ Das Konzert	333
43. „ Die Ouvertüre:	
a) Die Konzert-Ouvertüre	352
b) Die Fest-Ouvertüre	361
c) Die Opern-Ouvertüre	363
44. „ Die Symphonie	379
45. „ Ueber die Teilnahme der einzelnen Instrumente an der Melodienbildung und am Aufbau des Themas	394
46. „ Das Recitativ:	
a) Das einfache Recitativ (Recitativo secco)	401
b) Das obligate Recitativ (Recitativo stromentato)	408
c) Das Arioso (Recitativo à tempo)	412
47. „ a) Die Arie	422
b) Die Cavatine	425
c) Die Ballade	426
d) Die Romanze	429
e) Lieder und Gesänge (weltliche und geistliche)	430
f) Das Melodrama	431
48. „ Grössere Ensemblesätze	436
49. „ Chorsätze:	
a) In der Oper	453
b) im Oratorium u. der Messe	458
Schlusswort. Allgemeine Bemerkungen	476

Carl Rühle, Buch- und Notentypen-Druckerei, Leipzig.

Louis Oertel's Musik-Bibliothek

(wie solche im Besitz eines jeden strebsamen Musikers sein sollte).

Anerkannt gediegene Lehrbücher und wissenswerte Abhandlungen aus dem Gebiete der Tonkunst.

Elementar-Prinzipien der Musik

nebst populärer Harmonielehre und Abriss der Musikgeschichte nach leichtfasslichstem System bearbeitet von Prof. **H. Kling.** Preis geb. nur 1 Mk.

Nirgends findet man die wichtigsten Elemente der Musik so klar und selbst für den Laien verständlich, dabei so anregend und interessant behandelt, wie in vorliegendem Werke. Jeder, der Musik treibt oder schätzt, kann aus diesem Werke Nutzen ziehen. *(Harmonie No. 24.)*

Kurzgefasste Geschichte der Musikkunst

und Standpunkt derselben gegenüber der modernen Zeit von **Wilh. Schreckenberger.** Mit 6 Tafeln Abbildungen, Entstehung und Entwickelung der Musik-Instrumente darstellend. Preis netto 1,50 Mk.

Ich habe Ihr Werk mit grossem Vergnügen gelesen und viele Belehrung daraus gezogen. Von besonderem Interesse war für mich die Beschreibung und Zeichnung der alten Musikinstrumente. Auch habe ich nirgends ein so zutreffendes Urteil über Richard Wagner gefunden wie in Ihrem Werke etc. *Th. Hauptner,* Königl. Musikdirektor.

Die Organisation der Militär-Musikchöre aller Länder.

Mitteilungen über die dienstlichen und sozialen Verhältnisse der Musiker und Dirigenten sämtlicher Militär-Musikkapellen aus 16 verschiedenen Ländern von **A. Kalkbrenner.** Preis brosch. netto 2 Mk.

Wir finden in diesem Buche die besten Informationen über Zahl der Musikchöre, Stärke der einzelnen Kapellen, Chargen- und Rangverhältnisse der Musiker und Dirigenten, Nebenverdienste, Pension etc.

Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses

mit zahlreichen Notenbeispielen und Übungsaufgaben von **Alfred Michaelis.** Preis brosch. netto 4,50 Mk., fein geb. netto 5,50 Mk.

Die Harmonielehre von Alfred Michaelis ist ganz vortrefflich, wissenschaftlich, gründlich und methodisch ohne gelehrte Schwerfälligkeit, ausführlich und erschöpfend ohne ermüdende Breite, übersichtlich in der Anordnung des Stoffes, leichtverständlich in der Darstellung und vor allem auch praktisch zweckmässig. Dr. *F. Stade*, Leipzig.

In leichtfasslicher Schreibweise, die das Werk auch zum Selbstunterricht empfehlenswert macht, führt Michaelis den Studierenden in die Accordlehre, Modulation und die Vorhalte mit ihren Lösungen ein. Die klare fortschreitende Darstellung ist dem Verfasser vorzüglich gelungen — organisch entwickelt sich eine Regel aus der andern. Zahlreiche Uebungsbeispiele sorgen für die Praxis. Das Werk sei aufs Wärmste empfohlen. *H. v. Basedow (M. Dramaturg. Blätter).*

Theoretisch-praktische Vorstudien zum Kontrapunkt

und Einführung in die Komposition von **Alfred Michaelis.** Preis brosch. netto 3 Mk., geb. netto 4 Mk.

An die Harmonielehre anschliessend, leitet dieses Werk zum Kontrapunkt über, resp. führt uns in die Komposition ein. Es behandelt die für alle Theoretiker hochinteressanten Choralstudien, die antiken Kirchentöne, den Cantus firmus, den zwei und mehrstimmigen Satz, womit zugleich das Partiturwesen berührt wird. Ein Werk, welches die Aufgabe in gleich erschöpfender Weise löst wie das vorliegende ist mir nicht bekannt. *Carl Santner.*

Bei der grossen Menge von Werken ähnlichen Inhalts verdienen jene eine besondere Beachtung, welche den Lehrstoff in verhältnismässig kurzgefasster, anregender und doch erschöpfender Weise behandeln. Zu diesen gehört das vorgenannte Studienwerk, welches für Lehrende und Lernende gleich interessant ist und durch verschiedene neue Gesichtspunkte und Bezüge eine neue Belebung erfahren hat. *(I. Lehr- und Lernmittel-Mag. V. 9, Graz).*

Speziallehre vom Orgelpunkt.

Eine neue Disziplin der musikalischen Theorie von **Alfred Michaelis.** Preis brosch. 3 Mk., eleg. geb. netto 4 Mk.

Vollständige Kataloge über Musikalien der Firma LOUIS OERTEL, HANNOVER, für alle Instrumente kostenfrei.

Das Werk ist eine wirkliche Bereicherung der Musiklitteratur, denn in keinem älteren Lehrbuche ist der Orgelpunkt mit gleicher Ausführlichkeit und Gründlichkeit abgehandelt als in der vorliegenden Gabe. Dieselbe erörtert folgende Punkte: Wesen des Orgelpunktes, die harmonische und modulatorische Seite desselben, die hierbei zur Anwendung kommenden technischen Kompositionsmittel, die verschiedenen Formen, die Anwendung derselben durch die Klassiker, reguläre kontrapunktische Studien, die Anwendung des Orgelspiels in der Fuge und der Sonate, sowie in der Vokalmusik. Schliesslich ist ein gelungener Versuch gemacht worden, die beredte Erscheinung wissenschaftlich zu begründen. Die gegebenen Übungsbeispiele zeugen von besonderer pädagogischer Begabung. Die Ausstattung des Werkes verdient alle Anerkennung. *A. W. Gottschalg (Urania No. 8).*

Dieses Werk ist ohne Zweifel eine willkommene Gabe für Theorieschüler, Organisten und Komponisten und kann jedem strebsamen Musiker, dem an der Vervollkommnung seines Wissens gelegen ist, aus vollster Überzeugung empfohlen werden, um so mehr, als hier wahrhaft Neues, Originelles geboten wird. *Dr. S. (Harmonie No. 21).*

Leitfaden der Harmonie- und Generalbasslehre von L. Wuthmann.

Zum Gebrauch an Konservatorien, Musikschulen, Seminarien, sowie zum Selbststudium für Alle, die sich in möglichst kurzer Frist mit dem Wesen der Harmonien und des Generalbasses vertraut machen wollen. Preis brosch. netto 1,50 Mk., geb. 2.— Mk.

Dies Werk schliesst sich dem Professor Kling'schen Buch „Elementar-Prinzipien der Musik“ an, kann also Anfängern und Schülern der Tonkunst speziell empfohlen werden. Alles Überflüssige, Trockene und Langweilige vermeidend, belehrt das Werk doch über alle wichtigen Erscheinungen der Harmonie und des Generalbasses, lehrt uns den zwei- und mehrstimmigen Satz richtig schreiben und führt direkt in die Kompositionslehre über.

Die Vortragskunst in der Musik

(mit spezieller Berücksichtigung des Violinvortrages), Katechismus für Lehrende und Lernende von **Rich. Scholz.** Preis brosch. netto 1,25 Mk., geb. 1,50 Mk.

Ein in seiner Art einzig dastehendes Werk, das für ausübende Künstler, die sich über das Niveau des Handwerksmässigen erheben wollen, für Dirigenten, Kritiker, Musikstudierende etc. etc. von höchstem Interesse und Nutzen ist. Es behandelt ausführlich folgende Kapitel: I. **Die Charakteristik des Materials und der Elemente.** Klangeigenschaften, Elemente der Tonfolge (Intervall, Harmonie, Rhythmus). II. **Die Charakteristik der Kunstformen.** Lied, Choral, Kunstlied, Marsch und Tanz, Thema mit Variationen, Sonate, Konzert. III. **Die Vortragsmittel.** Nüancierung und Accentuation, Tempo legato und staccato, Phrasierung, Gesanglichkeit, Bravour. IV. **Der Vortrag der Form.** Anwendung der Mittel in Bezug auf das Ganze Die Begleitung. — Subjektiver und objektiver Vortrag. — Grundsätze und Rücksichten beim öffentlichen Vortrage.

Neue Ideen zur gesanglichen und harmonischen Behandlung der Choralmelodie für den Gesangsunterricht und den gottesdienstlichen Gebrauch von Alfred Michaelis.

Der Verfasser der rühmlichst bekannten „Harmonielehre“, sowie ausgezeichneter Werke über Contrapunkt und Orgelpunkt, zeigt in vorliegendem Buche, welch vielseitiger harmonischer Ausgestaltung die Choralmelodien, von denen die deutsche Nation einen reichen Schatz besitzt, fähig sind. Er analysiert die Melodieen nach verschiedenster Richtung, um uns die richtige Anwendung und Ausführung derselben zu lehren u. s. w. Organisten, Gesanglehrern und musikverständigen Geistlichen wird das Buch reiche Belehrung und interessante Anregung verschaffen.

Die einzelnen Kapitel lauten;

1. Erste Gesangslektion an einer Choralmelodie. 2. Violine, Klavier und Orgel beim Gesangsunterrichte. 3. Zweite Gesangslektion an einer Choralmelodie. 4. Die Elemente der musikalischen Theorie für den Gesangsunterricht. 5. Gehörübungen an zweistimmigen Choralsätzen. 6. Zweistimmige Choräle für Sopran- und Altstimmen. 7. Der drei- und vierstimmige Choralsatz für Schulchöre. 8. Tempo und Vortrag der Choralmelodie. 9. Parallele Melodien und parallele Texte. 10. Über die richtige Tonart der Choralmelodie. 11. Die wichtigsten Choräle der alten Kirchentonarten. 12. Die akkordliche Behandlung der Choralmelodie. 13. Die Modulation in der Choralmelodie. 14. Registrierung und Vortrag auf der Orgel. 15. Die Steigerung im Chorale. Preis brosch. netto 2 Mk., geb. 2,50 Mk.

Allgemeine Musiklehre mit Rückblicken in die Geschichte der Musik

von **Otto Girschner**, in gemeinfasslicher Darstellung für Musiker und Musikfreunde, mit vielen in den Text gedruckten musikalischen Beispielen.

I. Band. Die Lehre von den allerersten Elementen der Musik; die Elementarformenlehre; das Wichtigste aus der Grammatik für den polyphonen Tonsatz. In äusserst praktischer, belehrender Form werden hier die Anfangsgründe der Musik mit einer Gründlichkeit und das Interesse des Schülers weckenden Weise dargelegt, wie in keinem anderen Werke. Der auf dem Gebiete des Musikunterrichts erfahrene Verfasser geht offenbar von dem Grundsatze aus,

dass eine gute Grundlage die Hauptsache alles Lernens ist. Nicht allein Musikschüler, sondern auch Musiklehrer, Musikforscher, Musikfreunde, ja sogar ausgelernte Musiker werden sich an dem höchst interesssanten, lehrreichen Werke erfreuen und Nutzen und Belehrung daraus schöpfen. 2 Bände. Preis pro Band brosch. netto 1,50 Mk., gebd. 2 Mk.

Populäre Kompositionslehre von H. Kling.

Ein Werk von eminenter Bedeutung für jeden Musiker und gebildeten Musikdilettanten, der den Drang in sich fühlt, seinen musikalischen Ideen und Empfindungen Ausdruck zu verleihen. (Siehe hierüber ausführliches Prospekt.)

Praktische Anleitung zum Transponieren

für Streich-, Holz- und Blechinstrumente, sowie Pianoforte und Gesangsstimmen, mit vielen Notenbeispielen erläutert und bearbeitet von Prof. **H. Kling.** Preis netto 1,25 Mk.

Man muss dem Verfasser einen ausserordentlichen Praktikersinn zugestehen. Dieses Werklein hilft einem grossen Bedürfnisse ab. Zugreifen! *Cyrill Kistler (Musikal. Tagesfragen.)*

Praktische Anleitung zum Dirigieren

nebst beachtenswerten Ratschlägen für Orchester- und Gesangvereins-Dirigenten von Prof. H. Kling. Preis netto 60 Pfg.

Ein empfehlenswertes Heftchen, das manch praktische Ratschläge enthält. Nach Aufführung der Eigenschaften eines guten Dirigenten behandelt es folgende Kapitel: 1. Über die verschiedenen Taktarten; 2. Über das Taktschlagen (mit mehreren praktischen Notenbeispielen belegt); 3. Der Orchester-Dirigent; 4. Der Gesangvereins-Dirigent; 5. Der Harmonie- und Blechmusik-Dirigent. *(Echo vom Gebirge, Kritik.)*

Der erste Unterricht im Klavierspiel, sowie Einführung in die Musiktheorie im allgemeinen.

Eine auf praktische Erfahrungen begründete und nach neuestem System verfasste Klavierschule, welche es jedem — selbst ohne Hilfe eines Lehrers — ermöglicht, binnen kürzester Frist sich im Klavierspiel und nebenbei auch in der Theorie der Musik auszubilden von **F. M. Berr.** Komplett in einem Bande, Kollektionsausgabe, netto 2 Mk.

Diese Klavierschule zeichnet sich vor allen anderen insofern vorteilhaft aus, als sie den Schüler nicht allein technisch, sondern vom ersten Augenblicke an, auch musikalisch-theoretisch ausbildet, ein Vorzug, der in ähnlichen Werken bis jetzt noch nicht zu finden war.
Wilhelm Frank, Kapellmeister.

Populäre Instrumentationslehre oder **„Die Kunst des Instrumentierens“**

mit genauer Beschreibung aller Instrumente und zahlreichen Partitur- und Notenbeispielen aus den Werken der berühmtesten Tonkünstler, nebst einer Anleitung zum Dirigieren von H. Kling. 4. Auflage, komplett brosch. 4,50 Mk., gebd. 5 Mk., fein gebd. 5,50 Mk.

Das ausführlichste und beste Werk dieser Art!

Genaue Kenntnis von jedem unserer zahllosen Musikinstrumente wird heutzutage bei jedem Dirigenten vorausgesetzt, und will einer nicht Gefahr laufen, von Untergebenen sich belehren lassen zu müssen und dadurch an Autorität zu verlieren, so muss er zu dem aus den gebräuchlichen Lehrbüchern Gewonnenen, wonach er wohl für das übliche Sinfonieorchester zu instrumentieren lernte, noch gar manches sich aneignen, was von ihm allein gefordert wird, namentlich in isolierterer Stellung, wie z. B. in der Provinz. Da gibt es zu arrangieren für Tanz-, Blech- und Harmoniemusik; in allem soll der Dirigent routiniert sein, und wo findet er genügende Auskunft? Da ist nun bei Louis Oertel in Hannover ein äusserst praktisches Buch erschienen: „Populäre Instrumentationslehre mit genauer Beschreibung der Eigentümlichkeiten jedes Instrumentes, bearbeitet und durch viele Notenbeispiele erläutert von H. Kling, Professor am Genfer Konservatorium“. Der Wert des Buches wird noch erhöht durch seine „internationale“ Vielseitigkeit, indem es ausser den deutschen auch französische und italienische Usancen berücksichtigt und selbst das scheinbar Unbedeutendste in Betracht zieht, so dass man mit seiner Hilfe in allen Sätteln gerecht wird. *(Ueber Land und Meer.)*

Selbst der Laie wird Vergnügen und Belehrung an dem Inhalte dieses Buches finden, während es dem Musiker ein Vademekum ist, welches ihn über die Wirkungen aller im Orchester vertretenen Instrumente im Allgemeinen und rasch informiert, dem Dirigenten nützliche Fingerzeige und dem Komponisten die besten praktischen Ratschläge gibt.
E. Ritter von Hartmann, Wien.

Kling's „Populäre Instrumentationslehre“ ist vorzüglich und kann wirklich empfohlen werden. *A. Reckling*, Musikdirektor im 14. Jäger-Bataillon.

Die Pflege der Singstimme

und die Gründe von der Zerstörung und dem frühzeitigen Verlust derselben von **Graben-Hoffmann.** Preis brosch. netto 1 Mk.

Wer, sei er Sänger, Gesanglehrer, Vereinsdirigent etc., sich über die physiologischen Verhältnisse, von welchen das Singen abhängt, über die natürlichen Erscheinungen, denen die menschliche Stimme, das heikelste und zugleich edelste Musikinstrument, unterworfen, über Heil- und Vorbeugungsmittel instruieren will, lese die klar und populär geschriebenen Ausführungen Graben-Hoffmann's. *(Unterrichts-Blätter.)*

Die Violintechnik in ihrem ganzen Umfange

nebst System der Fingerfertigkeit von **Richard Scholz.** Preis brosch. netto 2 Mk., gebd. netto 2,50 Mk.

Inhalt: I. Die Fingertechnik. 1. Die linke Hand. 2. Die Fingerbewegung. 3. Das Flageolettspiel. 4. Das Pizzicato. 5. Bemerkung über das Üben II. System der Fingertechnik. Tägliche Übungen für die Violine. 1. Einfache Griffe in derselben Lage. 2. Doppelgriffe. 3. Lagenverbindung in einfachen Griffen. 4. Lagenverbindung in Doppelgriffen. 5 Die gesamten Tonleitern. III. Die Bogentechnik. 1. Die Haltung und Führung des Bogens. 2. Die Tonbildung. 3. Die Einteilung der Stricharten. Anmerkung über Übensart und Material. 4. Gezogener oder gedehnter Bogenansatz. 5. Gleichmässig schnelle oder breite Striche. 6. Hüpfende und springende Striche. 7. Gehämmerte (martelé) Striche. 8. Der Staccato-Strich. 9. Gemischte Stricharten.

Daraus einzeln: **Das System der Fingertechnik für Violine** von **Richard Scholz.** Preis netto 1,20 Mk.

Unschätzbares und unentbehrliches Lehrbuch für jeden Violinspieler. Der erste und dritte Teil behandeln textlich alle nur denkbaren Vorkommnisse in der Finger- und Bogentechnik, sowie auch die Haltung von Körper, Instrument, Bogen etc. in klarer, verständlicher Weise, während das „System der Fingertechnik“ (in Noten) die es gründlich und sorgfältig studierenden Violinisten bis zur höchsten Stufe künstlerischer Leistungsfähigkeit ausbildet. Eine eigentümliche Methode zur Ausbildung des rechten Handgelenks, von der Mitte des Bogens aus, muss die Erlernung der schwierigen Stricharten ganz wesentlich erleichtern. *(Heim, Führer durch die Violinlitteratur.)*

Die ausführlichste, beste Schule für den Anfangsunterricht ist die

Neue praktische Elementar-Violinschule

von **Richard Scholz** (mit deutschem und englischem Text). Preis nur 2,50 Mk. netto.

Heims „Führer durch die Violinlitteratur“ sagt über die Schule: „Gediegenes Werk eines tüchtigen und begabten Musikers und Geigers. Dasselbe bewegt sich nur in erster Lage, hilft dem Schüler indessen in pädagogisch durchdachter, langsam und stufenweise vom Leichteren zum Schweren fortschreitender Methode auf eine hohe Stufe künstlerischer Leistungsfähigkeit, sowohl in Finger-, als auch in Bogentechnik. Sehr anerkennenswert ist die konsequent durchgeführte und genau erklärte Bezeichnung der Stricharten, die den Schüler und Lehrer nie im Zweifel über die Spielart einer Stelle lassen. Die Schule bildet eine der beachtenswertesten Erscheinungen der Neuzeit.

Führer durch die Violinlitteratur.

Ein zur Erleichterung für Lehrende und Lernende in Schwierigkeitsgrade eingeteiltes, mit kurzen Besprechungen versehenes Verzeichnis der gesamten Violinlitteratur mit besonderer Berücksichtigung der für den Unterricht nützlichen Werke, von **Ernst Heim.** Preis brosch. netto 1,25 Mk., gebd. 1,50 Mk.

Für Lehrer des Violinspiels, für Künstler und Dilettanten ein wertvoller kritischer Ratgeber. Das Buch enthält eine Übersicht und fachkundige Beurteilung von Schulen, Etüden und Solostücken für die Violine; dann ausführliche Hinweise auf Duette, Quartette, Quintette, Sextette und Oktette für Streich- und Blasinstrumente mit und ohne Klavierbegleitung. Auch der Violalitteratur wird durch Angabe von Schulen, Etüden, Solostücken mit Begleitung und Sonaten für Viola und Klavier in diesem wertvollen Buche gedacht, welches insofern auch von praktischem Nutzen ist, als es bei jeder Komposition nicht nur den inneren Gehalt, sondern auch den Schwierigkeitsgrad des Spiels beachtet. *(Neue Musik-Ztg. No. 13, 1890.)*

Prof. Kling's leichtfassliche praktische Schulen für alle Instrumente mit vielen Übungs- und Vortrags-Stücken.

Schule für Flöte — Oboe — Klarinette — Fagott — Piccolo-Kornett (Piston) — Cornet à Pistons oder Flügelhorn — hohe Trompete — tiefe Trompete — Althorn — Waldhorn — Tenorhorn — Euphonion — Tuba (Helikon) — Posaune — Jagdhorn — Signalhorn — Signaltrompete — Schlagzither — Xylophon — Trommelflöte. *Preis jeder Schule nur 1,25 Mk.*

Schule für Violine — Viola oder Viola alta — Violoncell — Kontrabass — Pianoforte — Streichzither — Harfe — Guitarre — Mandoline — Banjo. *Preis jeder Schule nur 1.50 Mk.*

Wagner-Schriften.

Richard Wagner's Lebensbericht, bekannt unter dem Namen „Autobiographie Richard Wagner's". Deutsche Original-Ausgabe, herausgegeben v. **Hans von Wolzogen.** Preis brosch. netto 2,50 Mk., geb. 3,50 Mk.

Kritik: Die mit Interesse von allen Kunst- und Musikfreunden erwartete Autobiographie Richard Wagner's ist nun erschienen unter dem Titel „Richard Wagner's Lebensbericht". Diese von Wagner selbst herrührende Lebensskizze enthält so viel neue interessante Darlegungen über Richard Wagner's kulturhistorische Mission und sein künstlerisches Ideal, so reiche und wichtige, noch nirgendswo veröffentlichte Urteile über Wagner's Zeitgenossen, wie z. B über Weber, Mendelssohn, Meyerbeer, Rob. Schumann, Börne, Heine, Fürst Bismarck und den König von Bayern, und wirft nebenbei so treffliche Streiflichter auf die politische Lage Deutschlands, dass es wohl nur dieses Hinweises bedarf, um dem Buche als einem wichtigen Beitrage zur Kunst- und Memoirenlitteratur unserer Zeit die weiteste Verbreitung unter allen Gebildeten zu sichern. *(Neues Wiener Abendblatt.)*

WAGNERIANA. Gesammelte Aufsätze über Richard Wagner's Werke vom RING bis zum GRAL. Gesammelt und herausgegeben von **Hans von Wolzogen.** Preis brosch. netto 3 Mk., gebd. 4 Mk.

Kritik: Ein gründlicher Kenner der Wagner-Litteratur gibt hier eine Zusammenstellung der interessantesten Artikel, die für und wider die Wagner'sche Sache geschrieben wurden, und beleuchtet und belebt sie mit der ihm eigenen kunstbegeisterten und begeisternden Klarheit und Gedankenschärfe. Der Inhalt des Werkes fesselt ungemein und lässt in uns ein klares Urteil über die Wagner'schen Schöpfungen entstehen. Wer sich an den letzteren voll und ganz erfreuen will, lese zuvor Hans von Wolzogen's Schrift „Wagneriana". *(Harmonie.)*

WAGNERIANERSPIEGEL. Charakteristik der wirklichen Wagnerianischen Geistesarbeit und Weltanschauung, dargestellt durch 100 Aussprüche aus den Schriften der namhaftesten Wagnerianer, gesammelt von Hans von Wolzogen. Elegant brosch. netto 1,50 Mk. Interessante, geistvolle Lektüre für jeden Gebildeten.

Über Sprache und Schrift (Ethnologie, Sprachwissenschaft, Stilistik und Orthographie) von **Hans von Wolzogen.** 248 Seiten. 8°. Preis broschiert netto 2,— Mk.

Aus dem Inhalt dieses lehrreichen Buches heben wir folgende Kapitel hervor, die die Bedeutung desselben für alle gebildeten Kreise zur Genüge bekräftigen wird.

I. Zur Ethnologie und Sprachwissenschaft. Aus der Urgeschichte der Menschheit. Der Ursitz der Indogermanen. Der indogermanische Sprachstamm. Seine Einheit und erste Scheidung. Volksetymologie. Miscellaneen: Die Naseweisheit in der Sprache. Die Benennung des Löwen bei den Indogermanen. Über den Gegensinn der Urworte. Frosch-ranabatrachos.

II. Zur deutschen Stilistik und Rechtschreibung. Sprechen wir noch deutsch? Proben modernen ästhetischen Stiles. Die deutsche Rechtschreibung. Wie sollen wir die Fremdwörter schreiben? Miscellaneen: Lassen Sie den Grafen dieser Gesante sein. Das Verbum „kosten". Margarete. Der Turmbau zu Babel. Anhang: Regeln der Interpunktion.

Tristan und Parsifal. Einführung in die Bayreuther Festspieldramen „Tristan" und „Parsifal" von **Hans von Wolzogen.** Preis broschiert 75 Pfennig, elegant gebd. 1,— Mk.

Tristan und Isolde. Einführung in Richard Wagner's Text- und Ton-Dichtung von **Osc. Mokrauer-Mainé.** Mit Notenbeilage „Die Motive aus Tristan und Isolde". Preis 50 Pfennig.

Bayreuther Briefe. Augenblicks-Bilder aus den Tagen der Patronatsaufführungen des „Parsifal". Preis elegant broschiert 1,— Mk.

PARSIFAL. Einführung in die Dichtungen Wolfram's von Eschenbach und Richard Wagner's, nebst Notenbeilage „Die musikalischen Motive in Wagner's Parsifal" von **O. Eichberg.** Preis broschiert 1,50 Mk., elegant gebd. 2,— Mk.

Kritik: Obige Werke setzen es sich zur Aufgabe, das grössere Publikum mit den Schönheiten der Wagner'schen Dichtungen und Tonwerke vertraut zu machen. Aus der Überfülle des Stoffes ist mit geschickter Hand das Wesentlichste gewählt, und führen die kleinen interessanten Schriften besser als dickleibige Folianten in das Verständnis der betreffenden Wagner'schen Werke ein, weil sie den Leser nicht durch Nebensächliches verwirren, sondern ihn durch ungemein prägnante Gruppierung des Hauptsächlichen aufklärt.

(Dresdner Nachrichten.)

Nibelungen Festspielerei. Humoreske in Makamenform von **Carl Wittkowsky.** Mit 30 Illustrationen. Preis broschiert 75 Pfennig.

Kritik: Ein ergötzliches Büchlein mit humoristischen Illustrationen. In lustiger und geistvoller Satyre wird hier die ganze Fabel der Nibelungen erzählt und köstlich illustriert. Das Büchlein, sauber ausgestattet, kostet nur 75 Pfennig und wird gewiss unter Freunden und Gegnern des Meisters zahlreiche Liebhaber und Käufer finden.

(Hamburger Reform.)

Richard Wagner's Porträt.

Das ähnlichste nach des Meisters eigener Aussprache.

Photographie von **Fr. Bruckmann.**

Kabinettformat 1,— Mk., Visitformat 40 Pfennig.

Wagnerbüste.

In Photographie. Kabinettformat 75 Pfennig.

Siegfrieds Bild an Richard Wagner's Wohnhaus.

Quartformat Preis 1,— Mk.

Wagner Medaillon.

In Photographie. Kabinettformat 75 Pfennig.

Vollständige Kataloge über Musikalien der Firma LOUIS OERTEL, HANNOVER für alle Instrumente kostenfrei.

Auszug aus dem Verlagskataloge von Louis Oertel.

☞ Kompletter Katalog steht auf Verlangen frei zu Diensten. ☜

I. Schulen und Solostücke.

a) Für Violine.

	M.	₰.
Brückner, Oscar. Gedenkblatt mit Piano	1	50
Bünte, Wilh. Romanze mit Piano . .	1	—
Carl, M. III. Konzert, D-dur (leicht und brillant) mit Orchester, no. . .	3	—
— Dasselbe mit Pianoforte	2	50
— Elfenlieder, Idylle mit Piano . . .	1	—
Choräle 40, f. Viol no. 30 ₰., m. Piano no.	1	25
Crusen, G. Berceuse mit Piano . . .	1	—
Ernst. Elegie mit Piano . . . no.	—	75
E. H. z. S. Cavatine a. d. Oper „Toni" mit Orchester no.	2	50
Fiedler, H. Serenata tedesca m Str. Qu. n.	1	25
Gock, E. Op. 13 Czárdás mit Pianof	1	—
— Dasselbe mit Streichquintett . no.	1	25
— Dasselbe mit Orchester . . no.	2	—
— Op. 18. Gott schütze dich. Schlummerlied mit Pianoforte	1	—
— Dasselbe mit Streichquintett . . n.	1	—
— Op. 19. Abendgebet mit Pianoforte	1	—
— Dasselbe mit kl. Orchester . . . n.	1	50
— Op. 21. Friede im Herzen, Lied ohne Worte mit Pianoforte . . .	1	20
— Dasselbe mit Streichquintett . . n	1	—
— Dasselbe mit kl. Orchester . . . n.	1	50
Heim, J. Führer d. d. Violinlitteratur, n.	1	25
— do. gebd. n.	1	50
Jüttner, O. Barcarole mit Piano . n.	1	—
— Dieselbe mit Orchester n.	2	50
Kling, H. Romanze m. Str.-Quint., n.	1	25
— Dieselbe mit Pianoforte	1	—
— Leichtfassl. prakt **Violinschule** mit vielen Übungs- u. Vortragsst. . . n.	1	50
— 2. Romanze mit Streichquintett, n.	1	50
— Dieselbe mit Pianoforte	1	20
— Europäische Volks- u. Nationalhymnen, f. 1 Viol. n. 50 ₰., Viol. u Piano, n.	1	75
f. 2 Viol. n. 1 M., 2 Viol u. Piano, n.	2	—
Langey, O. Op 43. Gav. D-dur m. Piano	1	50
Lorenz, Th. Op. 8 Konz.-Romanz m. Pian.	1	50
Mayr, Seb. Am Morgen, Idyll m. Pfte.	1	—
— Dasselbe mit Streichquintett . . n.	1	50
Meyer, Ch. Humorist. Variationen üb. „Lott ist todt", mit Piano	1	50
— Dieselben mit Orchester . . . n.	2	50
— Konzert-Mazurka brill. mit Piano .	1	50
— Dieselbe mit Streichquintett . . n.	1	50
Necke, H. Op. 200. Fröhliche Jugend, Tanz-Alb. 3 Hefte, à netto	1	—
Nehl, W. Im trauten Heim, Ländl. f. 2 Solo-Violinen mit Streich-Quint., no.	1	25
Nossek, C. Op 21. Chanson de Berceau (Wiegenlied), mit Quartett . . . n.	1	—
— Dasselbe mit Pfte.	1	—
— Op 23. Silhouette mit Orch. . . n.	3	—
— Dasselbe mit Quintett n.	1	50
— Dasselbe mit Pfte.	2	—
— Op. 24. Die Kobolde mit Orch. . n.	2	50
— Dasselb mit Quintett n	1	25
— Dasselbe mit Pfte.	1	20
— Op. 25 Speranza, Salonst. m Quart., n.	1	20
— Dasselbe m. Pfte.	1	20
Nossek, C. Op. 27. Im einsamen Fischerkahn Barcarole mit Pfte	1	20
— Dasselbe mit Quintett n.	1	25
— Op. 32. Morgengang, f. Viol., Sopr. u. Pfte.	1	20
Oertling, J. Amoretten-Polka für 2 Solo-Violinen mit Orch. n.	1	50
Pletzer, Jos. Des Geigers Traum! Romanze f. Viol. m. 4 Posaunen . n.	1	50
Popp, W. Leichte brill. Fantasie über böhm. Volkslieder mit Piano . . .	2	—
— Dieselbe mit Streichquartett . . n.	2	—
— Dieselbe mit Orchester n.	3	—
Priebe. Gruss an die Heimat, Oberländler für 2 Violinen und Piano . n.	1	—
— Derselbe mit Streichbegleitung . n.	—	80
Reckzeh, A. Les Clochettes d'argent, Intermezzo mit Piano	1	20
— Avant le Bal! Intermezzo mit Piano	1	20
— Après le Bal! Intermezzo mit Piano	1	20
Reinhardt, C. Klänge vom Gebirge, Ländler für 2 Violinen mit Pfte. .	1	50
— Dasselbe mit Streichquartett . . n.	1	50
Rossberg, M. Erinnerung an Arolsen. Serenade für Violine u. Pfte. . . .	1	—
Schambach, W. 12 leichte melodiöse Etüden n.	1	—
Scholz, Rich. Die Violintechnik in ihrem ganzen Umfange, nach neuestem System dargestellt und durch viele Notenbeispiele erläutert, broschiert n. 2,—, geb. n.	2	50
— Neue prakt. Elementar-Violinschule, n.	2	50
— System der Fingerfertigkeit. Techn. Uebung. in allen Lagen f. Viol. . n.	1	20
Schulze, L. Danse Russe m Orch., n.	1	50
Simon, A. Berceuse m. Quint., Part. u St. n.	2	50
— Dieselbe mit Piano	1	50
Skalla, A. Polka de Concert, Capriccio brillant, mit Pfte	1	—
— Dieselbe mit kl. Orchester . . . n.	1	50
Tanz-Album, humoristisches, mit Piano arrang. von H. Necke n.	1	50
Unbehaun, G. Hans in allen Ecken. Gr. hum. Fant. m. Piano . . . n.	1	25
Venzl, Josef. Vollständige Schule des Lagenspiels für Violine. Als Anhang zur Violinschule, sowie zu selbstständigem Studium in den höheren Lagen (2.—7. Pos.) . . n.	2	—
— Daraus apart: Sämtl. Dur- u. Moll-Tonleitern durch 3 Oktaven . . n.	—	50
— 36 Universalstudien in allen Ton- u. Strichart. in fortschreitend. Folge, n	1	50
Wernicke, H. Tiroler Lieder. Konzert-Ländler für 2 Viol. u. Piano . . .	1	—
— Derselbe f. 2 Viol. mit Streichterzett-Begleitung n.	1	—
Zillmann, C. Scheiden vom Vaterhause! Konzert-Ländler für 2 Violinen und Piano n.	1	—
— Derselbe für 2 Violinen mit Streichquartett u. Harfe ad lib. . . . n.	1	50

b) Für Vola.

M. Pf.

Eisengräber, J. Variationen über den Sehnsuchts-Walzer mit Orch. . . n. 3 —
— Dasselbe mit Quintett n. 1 50
— Dasselbe mit Pfte. 2 —
Fiorillo. 31 ausgewählte Etüden (Pagels) 2 Hefte à n. 1 —
Hause, C. Les adieux Fant. mit Pfte. 1 —
— Dasselbe mit Streichquintett . . n. 1 50
Kling, H. Prof. Leichtfassl. praktische Schule für Viola (Bratsche), Viola alta oder Altgeige n. 1 50
Kruse, W. Nocturno (Prof. Herm. Ritter gewidmet) mit Streichquartett . n. 1 50
Lindner, A. Fantasie üb. Themen aus: „Lucia di Lammerm." mit Orch , n. 4 —
Müller, Aug. Romance pathétique mit Piano n. 1 25
Nossek, C. Op. 27. Im einsam. Fischerkahn, Barcarole mit Quintett . . n. 1 25
— Dasselbe mit Pfte. 1 20
— Op. 28. Am Genfer See, Rêverie m. Pfte. 1 —
— Dasselbe mit Streichquintett . . n. 1 25
Oertel, Aug. Am stillen klaren See, Fantasiestück für Violine und Viola-Solo mit Quartett n. 1 25

c) Für Cello.

Benkert, F. Orchesterstudien. Sammlung der schwierigsten Stellen mit genauem Fingersatz.
Heft I. Gluck, Mozart, Beethov., Weber, n. 2 —
„ II Cherub., Beethov., Mozart, Weber, n. 2 —
„ III. Méhul, Bellini, Verdi, Rossini, Schumann, Donizetti, Halévy, Meyerbeer n. 2 —
— Albumblätter. Leichte Salonstücke mit Pianofortebegleitung.
Heft I. 1. Andante. 2. Cantilene. 3. Intermezzo 1 50
„ II. 1. Andante moderato. 2. Allegretto 2. Allegro agitato 1 50
Brückner, Oscar. Wiegenlied mit Pfte. 1 —
— Sehnsuchtstraum mit Pfte. 1 —
Coenen, Joh. M. Op. 30. Danse Bohémienne mit Pfte. 1 50
— Dasselbe mit Orchester n. 2 50
E. H. z. S. Cavatine a. d. Op. „Toni" mit Orchester n. 2 50
Füllekruss, E. Konzert-Polonaise mit Quintettbegleitung n. 1 50
— Dieselbe mit Pfte. 1 50
Gock, E. Tägliche Übungen. Tonleiter- u. Akkord Übungen mit Bezeichnung des Fingersatzes u. d. Bogenführung n. 1 20
— Klassische Etüden (z. zweckmässigen Gebrauch beim Unterricht . . . n. 2 —
— Op. 13. Czárdàs, mit Pfte. 1 —
— Dasselbe mit Quintett n. 1 25
— Dasselbe mit Orchester n. 2 —
— Op. 15. Andante aus dem E-moll-Konzert, mit Pfte. 1 —
— Op. 18. Gott schütze dich. Schlummerlied, mit Streich-Quintett . . n. 1 —
— Dasselbe mit Pfte. 1 —
— Op. 19. Abendgebet, mit Pfte. . . 1 —
— Dasselbe mit kl. Orchester . . . n. 1 50
— Op. 20. Konzert Fantasie, m. Orch , n. 4 —
— Dieselbe mit Pfte. 3 —

M. Pf.

Gock, E. Op. 21. Friede im Herzen, Lied ohne Worte, mit kl. Orch., n. 1 50
— Dasselbe mit Quartett n. 1 —
— Dasselbe mit Pfte. 1 20
— Dasselbe für 4 Celli u. Adagio a. d. E-moll-Konzert für 4 Celli . . . n. 1 50
— Op. 22. Konzert No. 2, H-moll, mit Orchester n. 5 —
— Dasselbe mit Pfte. 3 25
Gottwald, H. Op 25. Fantasie héroique, mit Orch. n. 3 —
— Dasselbe mit Streich-Quintett . . n. 1 50
— Dasselbe mit Pfte. 2 —
Kling, H. Prof. Leichtfassliche, prakt. Schule für Violoncell mit Vortrags- und Übungsstücken n. 1 50
— Europäische Nationallieder für Cello, n. 50 Pf. Cello und Pfte n. 1 75
Langey, O. Gavotte, mit Pfte. . . . 1 50
— Dieselbe erleichterte Ausgabe . . . 1 50
Lieder-Album. 2 Hefte. mit Orch., à n. 2 —
Mayr, Seb. Am Morgen, Idyll m. Pfte. 1 —
— Dasselbe mit Streich-Quintett . . n. 1 50
Menter, K. Variationen für 2 Celli mit Pfte. n. 1 50
Nossek, C. Op. 25. Speranza, Salonst., mit Quartettbegleitung n. 1 20
— Dasselbe mit Pfte. 1 20
— Op. 27. Im einsamen Fischerkahn, Barcarole, mit Pfte. 1 20
— Dasselbe mit Quintett n. 1 25
Roth, Ph. Op. 10. Elegie, mit Pfte. . 1 —
— Op. 11. Wach auf, du gold'nes Morgenrot! (Curschmann) mit Pfte. . . 1 —
Schubert, Franz. Op. 94. III. Moment musical (E. Gock), mit Pfte. . . . — 75
— Dasselbe mit kl. Orch. n. 1 25
— Du bist die Ruh! Lied mit Orch., n. 2 —
Schultz, Aug. Elementar-Violoncellschule Eine neue rationelle Lehrmethode f. d. Unterricht im Violoncellspiel. 4 Hefte à n. 1 50
— Dasselbe kompl. in einem Bande, n. 4 —
— Tonleiter-Übungen zum täglichen Gebrauch und praktische Anleitung für den Daumenaufsatz n. — 75
Schwabe, O. Cavatine, mit Pfte. . . 1 50
Seidemann, Frz. Op. 11. Die Thräne, Andante religioso, mit Pfte. . . . 1 —
— Dasselbe mit Orchesterbegleitung, n. 1 50
Simon, A. Berceuse mit Quintett, Part. u. St. n. 2 50
— Dieselbe mit Pfte. n. 1 —
Tietz, Heinr. Praktischer Lehrgang für den ersten Unterricht im Violoncellspiel. 280 folgerichtige und fortschreitende Übungsstücke in allen Tonarten mit Begleitung eines zweiten Violoncello. 3 Hefte à n. 1 50
Trommer, A. Ungarische Serenade, mit Pianoforte 1 —
— Dasselbe mit Orchester n. 2 —
Voigt, F. W. Op. 75. Nocturno f. Cello und Klarinette mit Orch. n. 2 —
— Dasselbe mit Pfte. 1 50
Weber, C. M. v. Romanze appassionata, mit Orchester n. 2 50
— Dieselbe mit Pfte. 1 25

d) Für Kontra-Bass.

	ℳ	₰
Benkert, F. Notturno, mit Pfte. . . .	1	—
— Dasselbe mit Orchester n.	2	—
Bichels, H. Concertino (Variations brillantes), mit Pfte.	1	50
— Dasselbe mit Orchester n.	3	—
Bullerjahn, R. Op. 53. Etwas für die Älteste. Konzert-Polka, m. Orch., n.	2	—
— Dasselbe mit Pfte.	1	25
Eisengräber, J. Variationen über ein Tyroler Thema, mit Orch. . . . n.	3	—
— Dasselbe mit Pfte.	2	—
Geissel, Joh. Die Grossmutter träumt! Idyll. Tonst. in steyr. Weise, m. Pfte.	—	80
— Dasselbe mit Zitherbegleitung . . .	—	80
— Dasselbe mit Streichquintett . . n.	1	50
Genrich, A. Konzert-Fantasie über ein schwäbisches Volkslied mit Pfte. . .	1	20
— Dieselbe mit Orchester n.	2	—
Gock, E. Op. 24. Romanze (Andante cantabile), mit Pfte.	1	—
— Dasselbe mit Orchester n.	2	—
Hässler, Louis. Op. 14. Konzert für Kontrabass mit Pfte. n.	1	50
— Dasselbe mit Orchester n.	3	—
Kling, H. Leichtfassl. prakt. Schule, n.	1	50
Schwabe, O. Cavatine No. 1, mit Pfte.	1	50
— Cavatine No. 2 (m. Kadenz), m. Pfte.	1	—

e) Für Flöte.

	ℳ	₰
Bieber, C. Op. 191 In trauter Stunde, Romanze für Flöte, Horn u. Pfte .	1	50
— Dieselbe f. Flöte, Horn u. Streichq., n.	1	50
— Dieselbe für do. mit Orchester . n.	2	—
— Op. 191I. Unter der Linde, Romanze für Flöte und Horn mit Pfte. . . .	1	—
— Dieselbe f. Flöte u. Horn m. Streichq., n.	1	25
— Dieselbe für do. mit Orchester . n.	2	—
Carl, M. Försters Töchterlein. Waldidyll, mit Begl. von 4 Waldh. od. 2 Waldh. u. 2 Pos. (od. Fag.) n.	1	50
Choräle, 40. Für Flöte, n. 30 ₰, für Flöte und Pfte n.	1	25
Erichs, H. Vöglein im Walde! für 1 od. 2 Flöten mit Orchester n.	2	50
E. H. z. S. Cavatine a. d. Oper „Toni", mit Orchester n.	2	50
Fourmont, O. Im trauten Hain, Konzert-Polka brill., f. Piccolo m. Orch., n.	2	—
— Dasselbe mit Pfte	1	25
Hugot, A. 25 grosse Übungsstücke, . n.	1	—
Kling, H. Die beiden kleinen Finken, Konzert-Polka für 2 Piccolo-Flöten (auch mit 1 Piccolo ausführbar), mit Orchester n.	2	50
— Dasselbe mit Quartett n.	1	50
— Dasselbe mit Pfte.	1	50
— Elephant und Mücke! Intermezzo comique für Piccolo-Flöte u. Posaune (od. Cello, Fag. od. Euphon.) u. Pfte., n.	1	50
— Dasselbe mit Orchester n.	2	50
— Griff- und Triller-Tabelle . . . n.	—	25
— do. und do. für Böhmflöten . . . n.	—	25
— Der Paradiesvogel. Valse de Concert f. gr. od. kl. Flöte mit Pfte. . . n.	1	25
— Dasselbe mit Streichquintett . . n.	1	50
— Dasselbe mit Orchester n.	2	50
Kling, H. L'Etoile d'or (Der goldene Stern), Konzert-Polka mit Orch., n.	2	50
— Dasselbe mit Quartett n.	1	50
— Dasselbe mit Pfte.	1	25
— Romanze mit Pfte.	1	—
— Dasselbe mit Streichquintett . . n.	1	25
— Nachtigall u. Drossel, Konzert-Polka f. 1 od. 2 Piccolo-Flöten m. Orch., n.	2	50
— Dasselbe mit Streichquintett . . n.	1	50
— Dasselbe mit Pfte.	2	—
— Leichfassliche praktische Schule . n.	1	25
—•Europäische Nationallieder, für Flöte n. 50 ₰, für Flöte und Pfte. . . n.	1	75
Langey, O. Op. 49. Gondolier und Nachtigall, Barcarole für Flöte und Kornett od. Tromba in A mit Orch., n.	2	50
Matthey, J. H. Vöglein in den Zweigen. Idyll f. 1 od. 2 Piccoloflöt. m. Orch., n.	2	—
Mayr, Seb. Am Morgen, Idyll mit Pfte.	1	—
— Dasselbe mit Streichquintett . . n.	1	50
Müller-Oldenburg, Carl. Grand Concerto brillant, mit Pfte. n.	2	—
— Dasselbe mit Orchester n.	4	—
Popp, W. Op. 370. Der Schweizerbua und sein Deandl! Brill. Alpenduett f. Flöte u. Piston m. Orchester . n.	3	—
— Dasselbe mit Pfte.	2	—
— Op. 393. Philomelen's Klage, Idyll. Tongemälde mit Pfte.	1	50
— Dasselbe mit Streichquintett . . n.	2	—
— Op. 391. Am Meer, Brill. Fantasie für Flöte mit Orchester n.	3	—
— Dasselbe mit Pfte.	2	—
— Dasselbe mit Streichquintett . . n.	2	—
— Melodienzauber. Leichte brillante Fantasie über böhmische Volkslieder für Flöte und Pfte.	2	—
— Dasselbe für Streichquintett . . n.	2	—
— Dasselbe mit Orchester n.	3	—
Ritter, R. 12 grosse Etüden . . . n.	2	—
Rüdiger, Gust. Op. 8. Introduction et Variat. brillantes mit Orch. . . n.	2	50
Sabathil, F. Le Canari! Konzert-Polka für Piccoloflöte mit Pfte	1	—
— Dieselbe mit Orchester n.	2	—
Schwer, H. Die Goldamsel, Polka brill. für Flauto piccolo mit Orch. . . n.	2	—
— Dasselbe mit Pfte.	1	20
Skala, H. Die Spatzen am Dach. Fantasie-Polka für 1 oder 2 Piccoloflöten und Pfte. n.	1	—
— Dasselbe mit Orchester n.	2	50
Spielter, Herm. Op. 26 Serenade mit Pfte.	1	—

f) Für Piccolo- und Trommelflöte.

	ℳ	₰
30 historische Märsche für Pfeifer und Tambours n.	1	50
Kling, H. Leichtfassliche prakt. Schule für Piccolo- oder D-Fussflöte und Trommelflöte mit vielen Übungs- u. Vortragsstücken n.	1	25
— Griff- und Trillertabelle für die Flöte mit 5 oder 6 Klappen n.	—	25
— Grifftabelle für Trommelflöte . . n.	—	25
Oertel, A. 8 Märsche für Pfeifer und Tambours n.	1	—

g) Für Oboe.

ℳ ₰

Carl, M. Klein und gross, Humoreske für Oboe und Fagott mit Orch., n. 2 —
Choräle, 40. Für 1 od. 2 Oboen, n. 30 ₰, für do. mit Pfte n. 1 25
E. H. z. S. Cavatine a. d. Oper „Toni" mit Orchester n. 2 50
Ferling, W. Studien n. 1 50
— 48 Etüden n. 2 —
Friedemann, J. Concertino mit Streichquintett n. 1 20
Kling, H. Leichtfassl. prakt. Schule, n. 1 25
— Europaische Nationallieder, f. 1 od. 2 Oboen, n. 50 ₰., f. 1 od. 2 Oboen und Pfte. n. 1 75
— Grifftabelle n. — 25
Köhler, O. Nocturne m Quintettbegl., n. 1 50
— Dasselbe mit Pfte. 1 50
Mayr, Seb. Am Morgen, Idyll m. Pfte. 1 —
— Dasselbe mit Streichquintett . . n. 1 50

h) Für Klarinette.

Bach, J. S. Adagio mit Quintett . . n. 1 50
— Dasselbe mit Pfte 1 25
Choräle, 40. Für Klarinette . . . n. — 30
— Dieselben für Klarin. und Pfte. . n. 1 25
— Dieselben für 2 Klarin. n. — 60
— Dieselben für 2 Klarin. und Pfte., n. 1 50
Franke, H. Konzert mit Orchester . n. 3 —
Friedemann, J. Concertino mit Streichquintett n. 1 20
Hause, C. Les adieux, Fant. mit Pfte. 1 —
— Dasselbe mit Streichquintett . . n. 1 50
Hering, Fr. Op. 62. Variat. mit Pfte. . 2 —
— Dieselben mit Streichquintett . . n. 1 50
— Dieselben mit Orchester n. 2 50
Kling, H. Romanze mit Pfte. 1 —
— Dasselbe mit Streichquintett . . n. 1 25
— Leichtfassliche praktische Schule, n. 1 25
— Europäische Nationallieder f 1 Klar., n. — 50
— Dieselben für Klarin. und Pfte. . n. 1 75
— Dieselben für 2 Klarin. n. — 50
— Dieselben für 2 Klarin. und Pfte., n. 2 —
— Grifftabelle für Klarin. n. — 25
Lieder-Album. 2 Hefte, m. Orch., à n. 2 —
Mayr, Seb. Am Morgen, Idyll m. Pfte. 1 —
— Dasselbe mit Streichquintett . . n. 1 50
Popp, W. Melodienzauber. Leichte brill. Fantasie über böhmische Volkslieder mit Pfte. 2 —
— Dasselbe mit Streichquintett . . n. 2 —
— Dasselbe mit Orchester n. 3 —
Ritter, R. 2 Fant. m. Streichquint., n. 2 —
— Dieselben mit Pfte.
1. Ach wie ist's möglich dann . 1 50
2. Lang, lang ist's her 1 50
— Romanze appassionata m. Quart., n. 1 50
— Dasselbe mit Pfte. 1 —
— Op. 15. Konzert-Fantasie m. Orch., n. 3 —
— Dasselbe mit Quintett n. 2 —
— Dasselbe mit Pfte. 2 50
— Op. 18. Konzert-Fantasie über „Du liebes Aug', du lieber Stern" mit Pfte. n. 1 50
— Dieselbe mit Orchester n. 3 —
Seidel, A. Gr. Fant. a. Glinka's „Leben für den Zar" mit Orch. n. 3 —
— Dieselbe mit Pfte. 2 —

ℳ ₰

Sobeck, Joh. Grosse Fantasie aus „Die weisse Dame" mit Orchester . . n. 3 —
— Dasselbe mit Pfte. 2 25
— Konzert-Arie mit Pfte. 1 50
— Dasselbe mit Orchester n. 2 50
Spohr, Louis. Adagio a. d. III. Konzert mit Orchester n. 2 50
Stark, Rob. Transcriptionen über 8 Mendessohn'sche Lieder ohne Worte für Klarin. in B mit Pfte 2 Hefte à n. 1 50
Heft I. Frühlingslied (Op. 62 No. 6), Jagdlied (Op. 19 No. 3), Op. 19 No. 1 und Op. 102 No. 2.
Heft II. Op. 53 No. 2, Op. 62 No. 2, Op. 19 No. 4, Op. 38 No. 1.
— Quartette für 3 Klarinetten u. Fag. 3 Hefte à n. 1 —
Voigt. (Siehe unter Cello u. Waldhorn.)

i) Für Fagott.

Bullerjahn, R. Op. 53. Etwas für die Älteste, Konzert-Polka m. Orch., n. 2 —
— Dasselbe mit Pfte. 1 25
Carl, M. Klein und gross, Humoreske für Oboe u. Fagott m. Orch. . . n. 2 —
E. H. z. S. Romanze a. d Oper „Toni" mit Pfte. oder Harfe 1 50
Hässler, Louis. Konzert mit Pfte. . n. 1 50
— Dasselbe mit Orchester n. 3 —
Herbst, A. Bildnis-Arie aus Mozart's „Zauberflöte" mit Orchester . . n. 2 —
— Dasselbe mit Pfte. 1 20
— Fantasie über „O bitt' euch, liebe Vögelein" von Gunbert, m. Quint., n. 1 50
— Dasselbe mit Pfte. 1 25
— Romanze aus der Oper „Des Sängers Fluch" von Langert, mit Pfte. . . 1 20
Kling, H, Rêverie mit Orchester . . n. 2 —
— Leichtfassliche praktische Schule, n. 1 25
— Europäische Nationallieder f. Fagott n. 50 ₰., für Fagott und Pfte. . n. 1 75
— Grifftabelle für Fagott n. — 25
— 24 Duette für Klarin. und Fagott, n. 1 50
Kopprasch, C. 60 berühmte Etüden, n. 3 —
Mayr, Seb. Am Morgen, Idyll m. Pfte. 1 —
— Dasselbe mit Streichquintett . . n. 1 50
Menter, K. Variationen für 2 Fagotts mit Pfte n. 1 50
Milde, L. 25 Konzert Studien . . . n. 3 —
Oertel, Aug. Sérénade pittoresque mit Orchester n. 2 50
Weber, C. M. v. Rom. appass. m. Pfte. 1 25
— Dasselbe mit Orchester n. 2 50

k) Für Waldhorn.

Beethoven, L. v. Op. 18b. Sextett für 2 Waldhörner und Pfte. n. 2 —
Bieber, C. (Siehe unter Flöte.)
E. H. z. S. Romanze a. d. Oper „Toni" mit Pfte. oder Harfe 1 50
Gock, E. Op. 18. Gott schütze Dich. Schlummerlied für gedämpftes Horn mit Streichquintett n. 1 —
— Op. 23. Mein unvergesslich Thüringen! Fantasie mit Pfte. 1 25
— Dasselbe mit Orchester n. 2 50
Gottwald, H. Op. 25. Fantasie heroique mit Orchester n. 3 —
— Dasselbe mit Streichquintett . . n. 1 50
— Dasselbe mit Pfte. 2 —

		ℳ	₰
Gottwald, H. Op. 30. Variationen über: „Weber's letzter Gedanke", m. Pfte.		2	50
— Dasselbe mit Orchester	n.	3	—
— Op. 31. Tyroler Jagdszene mit Pfte.		1	50
Kling, H. I. Konzert brill. (F-dur) mit Orchester	n.	4	—
— Dasselbe mit Pfte.		3	—
— 25 Etüden nebst genauer Anleitung über Gebrauch und Ausführung	n.	2	—
— 30 leichte instruktive Duette für 2 Hörner	n.	2	—
— 20 grössere Duette für 2 Hörner,	n.	2	—
— 30 leichte ausgew. Trios f. 3 Hörner,	n.	3	—
— Frühlingspoesien, Romanze für Horn mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarin. und 2 Fag.	n.	2	—
— Dasselbe mit Pfte.		1	—
— Leichtfassliche praktische Schule,	n.	1	25
— Grifftabelle f. einfach u. Ventilhorn,	n.	—	25
Kopprasch, C. 60 berühmte Übungen,	n.	3	—
Mayr, Seb. Am Morgen, Idyll m. Pfte.		1	—
— Dasselbe mit Streichquintett	n.	1	50
— Dasselbe mit Holz-Blas-Sextett	n.	1	50
Nossek, C. Op. 27. Im einsamen Fischerkahn, Barcarole mit Quintett	n.	1	25
— Dasselbe mit Pfte.		1	20
Schubert. Du bist die Ruh! Lied mit Orch.	n.	2	—
Voigt, F. W. Op. 75. Nocturno f. Klarin. und Waldhorn mit Orch.	n.	2	—
— Dasselbe mit Pfte.		1	50
Volkmann, W. Op. 42. Jagdfantasie für 4 Waldhörner	n.	1	25

l) Für Cornetto piccolo (Piston).

Kling, H. Leichtfassl. prakt. Schule mit vielen Übungs- u Vortragsstücken,	n.	1	25
— Grifftabelle	n.	—	25
— Europäische Nationallieder u. Volkshymnen für Piston in Es allein	n.	—	50
— Dieselben für Piston und Pfte.	n.	1	75
Kopprasch, C. Schule der Geläufigkeit, 60 berühmte Übungen	n.	3	—

m) Für Tromba oder Cornet à Pistons.

Börner, A. Liebesgruss! Lied mit Pfte.		—	75
— Dasselbe mit Orchester	n.	2	—
Choräle, 40. Für 1 Kornett	n.	—	30
— Dieselben für 1 Kornett und Pfte.,	n.	1	25
— Dieselben für 2 Kornetts	n.	—	60
— Dieselben für 2 Kornetts und Pfte.,	n.	1	25
Erichs, H. Mutterliebe, Romanze m. Pfte.		1	20
— Dasselbe mit Orchester	n.	1	50
Gock, E. Op 25. Konz.-Fant m Orch.,	n.	2	50
— Dasselbe mit Pfte.		1	25
Gottwald, H. Op. 25. Fant. hér. m. Orch.,	n.	3	—
— Dasselbe mit Pfte.		2	—
Heiser, W. Schau ins Auge deinem Kinde, und Ach einmal blüht im Jahr der Mai! 2 Lieder f. Kornett u. Orch.,	n.	1	50
Hering, F. Konzert-Variat. m. Pfte.		2	—
— Dieselben mit Streichquintett	n.	1	50
— Dieselben mit Orchester	n.	2	50
Hintze, L. Konzert-Cavatine m. Pfte.,	n.	1	—
— Dieselbe mit Orchester	n.	2	—
Kling, H. L'Etoile d'or (Der goldene Stern), Konzert-Polka mit Orch.	n.	2	50
— Dasselbe mit Streichquintett	n.	1	50
— Dasselbe mit Pfte.		1	25
— Die beiden kleinen Finken, Konzert-Polka für 2 B-Tromp. mit Orch.,	n.	2	50
— Dasselbe mit Streichquintett	n.	1	50
— Dasselbe mit Pfte.		1	50
— Les Perles, Konzert-Polka f. 2 Tromp. (Es oder B) mit Orch.	n.	2	50
— Dasselbe mit Streichquintett	n.	1	50
— Dasselbe mit Pfte.		1	50
— Leichtfassl. prakt. Kornettschule,	n.	1	25
— do. Schule für hohe Trompete	n.	1	25
— do. Schule für tiefe Trompete	n.	1	25
— Europäische Nationallieder, f. 1 Kornett, n. 50 ₰., f. 1 Kornett u. Pfte.,	n.	1	75
— Dieselben f. 2 Kornetts, n. 1 ℳ., f. 2 Kornetts und Pfte.	n.	2	—
— Grifftabelle	n.	—	25
— Die Unzertrennlichen, Konzert-Polka f. Kornett u. Pos. mit Pfte.	n.	1	50
— Dasselbe mit Orchester	n.	2	50
— 24 Duette für Kornett und Posaune	n.	1	50
Köllner, E. Mein Himmel auf der Erde, u. Becherl. v. Vaterland m. Orch.,	n.	1	50
Kopprasch, C. Schule der Geläufigkeit. 60 berühmte Übungen	n.	3	—
— do für tiefe Trompete	n.	3	—
Kühn, E. Erinnerung an mein Liebchen. Lied f. Piston od. Tromp. m. Orch.,	n.	1	50
Langey, O. Op. 49. Gondolier u Nachtigall, Barcarole f. Flöte u. Kornett od. Tromba in A mit Orch.	n.	2	50
Lieder-Album. Ausgewählte Lieder u. Romanzen für F- od. B-Tromba mit Orchester. 2 Hefte	à n.	2	—
Löser, G. Friedlich und gemütlich! Konzert-Polka f. 2 Kronetts u. Orch.,	n.	2	—
Ludwig, G. Op. 13. Bravour-Polka mit Orchester	n.	1	50
— Im Traum vereint! und Ein Hoch der Freundschaft! 2 Konzert-Polkas für 2 Trompeten mit Orchester.	n.	2	—
Manas, Josef. Sizilianisches Gondellied mit Pfte.		1	—
— Dasselbe mit Orchester	n.	2	—
Mayr, Seb. Op. 75. Die Waldvöglein, Konzert-Polka f. 2 Tromp m. Orch.,	n.	2	—
— Dasselbe mit Pfte		2	—
— Am Morgen, Idyll mit Pfte.		1	—
— Dasselbe mit Streichquintett	n.	1	50
— Dasselbe mit Holzblas-Sextett	n.	1	50
Neumann, C. Humoreske für gedämpfte Trompete mit Orchester	n.	2	—
— Dasselbe mit Quintett	n.	1	25
Popp, W. Der Schweizerbua und sein Deandl, Brill. Alpenduett f. Kornett und Flöte mit Orchester	n.	3	—
— Dasselbe mit Pfte.		2	—
— Op. 416. Melodienzauber. Leichte brillante Fantasie über böhmische Volkslieder für Kornett und Pfte.		2	—
— Dasselbe mit Streichquintett	n.	2	—
— Dasselbe mit Orchester	n.	3	—
Prüger. Gedenke mein! Konzert-Polka mit Orchester	n.	1	50
Reckling, A. Eine Geburtstagsblume. Tonstück f. Tromba in A m. Orch.,	n.	2	—

	M.	Pf.
Reinhardt, C. Waldesgrüsse, Echostück f. 2 Tromp. mit Orchester . . . n.	1	—
Sabathil, F. Le Canari! Konzert-Polka mit Pfte.	1	—
— Dieselbe mit Orchester n.	2	—
Schirow, H. Postillon d'amour! Konz.-Polka mit Orchester n.	1	20
Schramke. Lebe wohl, Lied m. Orch., n.	1	—
Schumann, R. Ich grolle nicht! Lied, und **Fischer, O.** Kriegers Heimkehr! Ballade mit Orchester n.	2	—
Schwer, H. Op. 35. Die Goldamsel, Fant.-Polka brill. m. Orch. . . . n.	2	—
— Dasselbe mit Pfte.	1	20
Seelmann, P. Souvenir de Genevè, Polka brill. mit Orchester n.	2	50
— Dasselbe mit Pfte.	1	50
Skala, H. Die Spatzen am Dach! Fantasie-Polka für 1 oder 2 Kornetts mit Pfte. . . . n.	1	—
— Dasselbe mit Orchester n.	2	50
Weissenborn, E. Zur Frühlingszeit, Tonstück für B-Trompete mit Orchester (und Echoquartett) n.	3	—

n) Für Tenorhorn.

	M.	Pf.
Friedemann, J. Konzert mit Orch., n.	1	50
Gottwald, H. Fant. heroique m. Pfte. .	2	—
— Dieselbe mit Streichquintett . . n.	1	50
— Dieselbe mit Orchester n.	3	—
Hausandacht. 40 Choräle f. 1 Tenorh., n.	—	30
— Dieselben für 2 Tenorhörner . . n.	—	60
— Dieselben f. 1 Tenorhorn u. Pfte., n.	1	25
— Dieselben f. 2 Tenorhörner u. Pfte., n.	1	50
Kling, H. Leichtfassl. prakt. Schule, n.	1	25
— Grifftabelle n.	—	25
— 24 Duos für Tenorhorn mit Posaune (oder Euphonion) n.	1	50
Kopprasch, C. 60 berühmte Etüden, n.	3	—
Lieder-Album. 2 Hefte mit Orch., à n.	2	—

o) Für Trombone.

	M.	Pf.
Benkert, F. Notturno mit Pfte. . . .	1	—
— Dasselbe mit Orchester n.	2	—
Gottwald, H. Op. 25. Fantasie heroique mit Orchester n.	3	—
— Dasselbe mit Pfte.	2	—
Heiser, W. Ach einmal blüht im Jahr der Mai, und Schau ins Auge deinem Kinde. 2 Lieder für Posaune und Orchester n.	1	50
Henning, C. Leichte Duette f. 2 Pos., n.	1	25
Kling, H. Leichtfassl. prakt. Schule, n.	1	25
— Europäische Nationallieder f. Pos., n.		50
— Dieselben für Posaune und Pfte. . n.	1	75
— Op. 501. Die Unzertrennlichen. Konzert-Polka für Kornett und Posaune mit Pfte. n.	1	50
— Dieselbe mit Orchester n.	2	50
— Grifftabelle f. Zug- u. Ventil-Pos., n.	—	25
— 24 Duette für Kornett und Posaune n.	1	50
Kopprasch, C. 60 berühmte Übungen, n.	3	—
Lieder-Album. 12 ausgewählte Lieder mit Orchester. 2 Hefte . . . à n.	2	—
Marschner, H. Arie „Ich liebe dich" aus Hans Heiling, mit Orchester, n.	2	—

	M.	Pf.
Mozart. Agnus Dei und Tuba mirum mit Orchester n.	3	—
Quartette für 4 Posaunen. 12 Lieder und Choräle kompl. n.	2	—
Schumann, R. Ich grolle nicht! und **Fischer, O.** Kriegers Heimkehr, Ballade mit Orchester n.	2	—
Seidemann, Frz. Die Thräne, Andante religiosa mit Pfte.	1	—
— Dasselbe mit Orchester n.	1	50
Unbehaun, G. Die fidelen Posaunisten. Humor. Quodlibet für 4 Posaunen, n.	1	50
Weber, C. M. v. Rom. appass. m. Pfte.	1	25
— Dasselbe mit Orchester n.	2	50

p) Für Tambour.

	M.	Pf.
Kling, H. Tambour Polka für grosse u. kleine Trommel mit Orchester . n.	2	—
— Vollständige kleine Trommelschule (mit den Tambourordonanzen) . . n.	2	50
Oertel, A. 8 Märsche für Tambours u. Pfeifer n.	1	—

q) Für Harfe.

	M.	Pf.
E. H. z. S. Romanze „Toni" für Waldhorn (Fagott od. Cello) u. Harfe . .	1	50
Kling, H. Leichtfassl. prakt. Schule für Harfe (Hakenh., einf. u Doppelpedalharfe) mit Abbildungen und vielen Übungs und Vortragsstücken . . n.	1	50
Oberthür, Ch. Op. 180. Loreley! Legende mit Pfte. n.	2	—
— Dieselbe mit Orchester. Partitur n.	3	—
Orchesterstimmen n.	4	—

r) Für Zither.

	M.	Pf.
Baselt, F. Op. 45. Kaiserin Augusta Viktoria Gavotte	1	—
— Op. 50. Kaiser Wilhelm II. Marsch.	1	—
Geissel, Joh. Die Grossmutter träumt! Idyll. Tonstück in steyr. Weise für Kontrabass und Zither	—	80
Kling, H. Prakt. Schule für Zither, n.	1	25
— do. für Streichzither n.	1	50
Lenk, Ed. Zitherklänge, Konzert-Polka mit Orchester. n.	2	—
— Dasselbe mit Pfte.	1	—
Mayr, Seb. Am Tegernsee, Idylle mit mit Orchester n.	2	—
Pötzsch, Arno. Konzert- u. Salon-Album (Waldröslein, kl. Schmetterling, Frühlingsgrüsse, Bettlers Klage . . . n.	—	80
— Herbstblumen! Bravour-Galopp für 2 Zithern n.	—	60
Roth, Alb. Echo vom Gebirge, Fantasie mit Orchester n.	2	—

s) Für Xylophon.

	M.	Pf.
Boettge, A. Karneval von Venedig, Konzert-Variat (hum.) mit Orch., n.	2	—
Dittrich, P. Der Jongleur, Bravour-Galopp, u. Maienglöckchen-Mazurka mit Orchester n.	2	—

	ℳ	₰
Eisengräber, J. Holz und Stroh, Polka brill., und **Schlögel, Ludw.** Ländlich sittlich! mit Orch. n.	2	—
Kling, H. Praktische Schule . . . n.	1	25
Oertling. Amoretten-Polka m Orch., n.	1	50
Riedel, E. Herzklopfen! Konzert.Polka mit Orchester n.	1	—
Schlegel, C. Op. 25. Herzklopfen! Polka-Mazurka mit Streichquintett . . n.	1	50
Wolf, Adolf. Hänschen u. d. Grosspapa, Gav., u. Im Zirkus, Gal. m. Orch., n.	1	50
— Der kleine Witzbold, Polka, u. Der Faselhans, Polka-Maz. mit Orch., n.	1	50

t) Für Glockenspiel (Lyra).

Diederich. Silbergl., Fant. m. Orch. n.	2	—
Kling, H. Echo des Bastions, Schott. Caprice mit Orchester n.	2	—
— Kiss me! Konzert-Polka m Orch., n.	1	50
Nehl, W. Glöckchen-Polka m. Orch., n.	2	—
Reckzeh, A. Silberglöckchen (Weihn. od. Sylvestergl.) mit Streichquint., n.	2	—
Schlegel, C. In der Spinnstube, Intermezzo mit Streichquintett . . . n.	1	25

u) Für diverse Instrumente.

	ℳ	₰
Hässler, Louis. Konzert für Tuba mit Orchester n.	3	—
— Dasselbe mit Pfte	1	50
Kling, H. Prakt. Schule f. Euphon., n.	1	25
— Tenorhornschule, Althornschule . n.	1	25
— Praktische Tubaschule n.	1	25
— Jagdhornschule mit Signalen etc., n.	1	25
— Die Schlaginstrumente im Orchester. Praktische Schule f. Tambour, Pauken. Xylophon, Glockenspiel, Lyra, Kastagnetten etc. n.	3	—
— Schule f. Signalhorn (m. Signalen), n.	1	25
— Schule f. Signaltrompete (m. do.), n.	1	25
— Leichtfassliche Schule f. Guitarre, n.	1	50
— do. für Mandoline n.	1	50
— Grifftabelle für Ephonion . . . n.	—	25
— Grifftabelle für Althorn n.	—	25
— Grifftabelle für 3- und 4-ventilige Bässe in F, Es, C und B . . . n.	—	25
— Allgem. Tabelle für das Griffbrett der Guitarre (Originalgrösse) . . : n.	—	50
Kopprasch, C. 60 berühmte Übungen für Althorn n.	3	—
— Dieselben für Euphonion. . . . n.	3	—

II. Trios, Quartette, Quintette etc.

a) Für Streich-Instrumente.

***Baselt, Fr.** Revês du Bal, Intermezzo f. Streichquintett n.	1	50
Beethoven, L. van. Schwanengesang, Letztes Adagio des Meisters f. Streichquartett bezeichnet und mit Vorwort von Prof. Herm. Ritter. Part. u. St. n.	1	50
Bieber, Carl. Schlummerlied für Streichquartett und **Ziehrer, C. M.** Verliebt! Romanze für Streichquintett . . n.	1	—
***Böttcher, E.** Kose-Stündchen f. Streichquintett n.	1	25
Carl, M. Elfenlieder, Idylle f. 2 Violinen, Viola, Cello ad lib. u. Kontrabass n.	1	20
***Choräle.** 40 der gebräuchlichsten, für 2 Viol., Viola, Cello ad lib u. Bass n	1	25
***Erichs, H.** Op. 74. Chant des Sylphes (Elfengesang) für Streichquintett con sordini n.	1	50
— Op. 85. Le moulin (Die Mühle) für Streichquintett und Wasserrauschen. Part. u. St. n.	2	—
*— Reminiscence für Steichquintett n.	1	50
*— Elfenreigen (Danse des Fées) für Streichquintett n	1	50
*— Pizzikato a. d. Oper „Der Vagabond" für Streichquintett n	1	25
Ferandini, Benedetto. Ein Liebhaberquartett. Humoreske für 3 Violinen u. Cello (auf leeren Saiten zu spielen) n.	1	50
***Fétras, O.** Aus und mit dem Publikum! Potpourri für Streichquintett . . n.	1	50
Fiedler, H. Serenata tedesca f. Streichquintett (mit obligater Violine) . n.	1	25
Fleischer, Edmund. Pizzicato-Gavotte, und Nachtgesang f. Streichquintett n.	1	—
***Förster, R.** Harlekin, Intermezzo für Streichquintett n.	1	—
Gock, E. Op. 21. Friede im Herzen, Lied ohne Worte, und Adagio aus dem E-moll-Konzert für 4 Celli . . . n.	1	50
Grétry, L'épreuve villageoise, Dorf-Idyll für Streichquintett n.	1	50
Hause, Carl. Heimweh der Waisen, für Streichquartett, und ein Traum, Fantasie für Streichquintett n.	1	—
— Liebende Herzen, Fantasie für Streichquintett, und Spieluhr, Pizzicatostück für 3 Violinen, Viola u. Bass . . n.	1	—
Hillmann, E. Am Strudel, Charakterstück für Streichquintett n.	1	—
Hollaender, Alexis. Notturno für Streichorchester. Part. u. St. n.	2	50
Kurth, O. Ständchen für Streichquintett und Abendgebet für Streichquartett n.	1	50
***Langey, O.** Mandolina, Mexikanische Serenade für Streichinstrumente (Quintett) pizzicato n.	1	25
***Latann, C.** Pizzicato-Gavotte f Streichquintett u. Wiegenlied f gedämpftes Streichquintett n.	1	50
Lonicer, Fedor. Op. 13. Intermezzo (Larghetto) f. Streichquart. Part. u. St n.	1	25
Machts, C., Kärntner Abschiedsklänge für Streichquartett und Kärntner Tanzliedchen für Streichchor n.	1	50
Matzenauer, L. Fantasie für Streichinstrumente (8 Viol., 2 Altos, 2 Cellos, 1 Bass). Part. u. St. n.	2	—
May, C. Elfenspiele für Streichquintett n.	1	25
Nehl, W. Im trauten Heim, Ländler f. 3 Viol., Viola, Cello u. Bass . . n.	1	25
Nossek, C. Op. 21. Chanson de Berceau, f. Streichquintett (m. obligater) Viol. n.	1	—
Oertel, Aug. Liebesahnung, Maz. Caprice für Streichquintett n.	1	20

Oertel, Aug. Am stillen klaren See, Fantasiestück f. 3 Viol., 2 Violas, Cello u. Bass n. 1 25

***Opern-Potpourris,** für 2 Viol. u. Cello (od. Bass) à n. ℳ 1 ₰ —

— Dieselben für Streichquartett oder -Quintett à n. 1 —

No. 1. Die Puritaner von Bellini. No. 2. Die Nachtwandlerin von Bellini. No. 3. Die Regimentstochter von Donizetti. No. 4. Das Nachtlager von Granada v. C. Kreutzer. No. 5. Figaros Hochzeit von Mozart. No. 6. Zauberflöte von Mozart.

Philipp, F. Konzert-Variationen über ein Thema von Händel für Streichquartett. Part. u. St. n. 1 25

Priebe, E. Gruss an die Heimat, Oberländler für 3 Viol., Viola u. Bass n. — 80

***Reckzeh, A.** Vor dem Ball, Intermezzo f. Streichquintett n. 1 50

*— Nach dem Ball, Intermezzo f. Streichquintett con sord. n. 1 50

*— Silberglöckchen, Intermezzo f. Streichquintett und Glocken n. 2 —

Reinhardt, C. Klänge vom Gebirge, Ländler f. 4 Viol., Viola, Cello u. Bass n. 1 50

***Sabathil, Ferd.** Op. 36. Im Traum. Valse lento f. Streichquint. con sord n. 1 50

— Als der Grossvater die Grossmutter nahm! Valse lento f. Streichquintett n. 1 50

Schmidt, F. Wiegenlied für Streichquintett con sordini n. 1 25

Schulz-Schwerin, C. Erinnerung, Fantasiestück f. Streichquint. con sord. n 1 50

Schumann, C. Op. 26. Zweite Tanz Suite für Streichquartett (Marsch, Walzer, Menuett, Ländler, Galopp) . . . n. 2 —

Simon, A. Berceuse f. Streichorchester mit oblig. Violine. Part. u. St. . n. 2 50

Sládek, Am Abend, und Engellied für Streichquartett n. — 60

Trommer, A. Guitarrenständchen für Streichquartett pizz n. 1 —

***Vaterlandslieder** zum Gebrauche bei patriotischen Feiern, herausgegeben v. J. Diehl, für Streichquartett . n. 1 50

Wagner, Rich. Zug der Frauen aus „Lohengrin" für 3 Viol, Viola, Cello u. Harfe oder Pfte. ad. lib. Part. u. St. n. 3 —

***Weidt, H.** Deutsche Burschenschaft, Ouverture für Streichquintett . . n. 1 25

***Wernicke, H.** Tiroler Lieder, Ländler für 3 Violinen, Viola, Bass . . n. 1 50

***Zillmann, C** Scheiden vom Vaterhause, Konzert-Ländler für 2 Viol. m Streichquintett und Harfe ad lib. . . . n. 1 50

*Sämtliche Werke eignen sich auch vorzüglich zu mehrfacher Besetzung (Streichorchester), und werden einzelne Dublierstimmen dazu abgegeben. — Zu den mit * versehenen Werken sind auch Pianofortestimmen gleicher Tonart zu haben, so dass die Stücke ad libitum auch mit Pianoforte aufgeführt werden können.*

b) Für Streich- und Blas-Instrumente.

***Choräle,** 40 der gebräuchlichsten, für 2 Klarin., Viol. u. Bass n. 1 25

*— Dieselben f. Flöte, (Klarin. od. Oboe) u Streichquartett n. 1 50

***Erichs, H.** Op. 78. Intermezzo aus der Suite in D f. Streichquint. u. 2 Flöten n. 2 —

***Erichs, H.** Op. 98. Stiefmütterchen f. Streichquintett con sordini u. Flöte ad. lib. n. 1 50

Hause, C. Capellmeister Pofke's Zukunftsmusik. Humoreske mit Dialog. Personen: Krause, Klarinettist. Pofke, Violinist Limpfchen, Bassist Part. u Stimmen n. 1 50

Latann, C. Op. 180. Das lüderliche Kleeblatt, komisches Trio für Piccoloflöte, Posaune und Guitarre . . n. 1 50

Mohr, A. Die Dorfmusikanten, Humoreske für 2 Piccoloflöten, Klarinette, Fagott, Posaune (od. Tuba) u Viola n. 2 —

Pletzer, Jos. Op. 29. Des Geigers Traum. Romanze f. Violine u. 4 Posaunen n. 1 50

Rosenkranz, Fr. Humoristische Studien. Marsch-Potpourri für Streichquartett, Flöte und Klarinette n. 1 50

Rüdiger, G. Op. 11. Waldestraum, Lyrisches Stück für Streichquintett, nebst Klar., Horn u. Lyra in Entfernung n. 2 —

Schultze, L. Danse Russe für 3 Viol., Viola, Cello, Basso, Flöte u. Klarin. n. 1 50

Tietze. Adagio religioso f. 2 Viol., Viola, Cello (od. Bass) u. Corno, 2 Trompeten u. Posaune in Entfernung . . . n. — 80

***Vaterlandslieder** zum Gebrauche bei patriotischen Feiern, herausgegeben v. J. Diehl, f. Flöte (od. Klarin.), Tromp. ad lib., Viol., Viola u Basso . . n. 1 50

c) Für Streich- und Blas-Instrumente mit Pianoforte.

Beethoven, L. van Op. 18b. Sextett arrang. f. 2 Waldhörner u. Pfte. v. H. Kling n. 2 —

Bernstein, J. Ein Abend in den Karpathen. Rumän. Fantasie f. 2 Viol., Flöte, Cornet (Cello ad lib) u Pfte. n. 1 50

— Wehmuth, Quadrille für gleiche Besetzung n. 1 25

— Schatzliebchen f gleiche Besetzung n. 1 25

Bieber, C. Weihnachtsmusik f. Streichquartett u. Pfte. n. 1 50

— 3 Romanzen f. Streichquart. u. Pfte. n. 2 —

— In trauter Stunde, Romanze f. Flöte, Horn u. Pfte. 1 50

— Unter der Linde, Romanze f. Flöte, Horn u. Pft. n. 1 —

Börner, A. Weihnachtsfestmarsch für Pfte., 3 Singstimmen, 2 Viol., Trommel u. Triangel ad lib n. 2 —

Singstimmen dazu-apart à 10 ₰ netto.

Choräle, 40 der gebräuchlichsten, für 2 Klarin. od. Tromp. u. Pfte. . . n. 1 50

— Dieselben für Streichquartett u. Pfte. od. Harmonium n. 2 —

— Dieselben für Trompete, 2 Hörner, Posaune u. Pfte. n. 2 —

Cipollone, Alfonso. Serenata sentimentale für 2 Viol., Flöte, Cornet, Cello ad lib. und Pfte. n. 1 25

— Serenata fantastica für dieselbe Besetzung n. 1 50

Erichs, H. Sarafan-Ouvertüre für Pfte., 2 Violinen, Flöte, Kornett und Cello ad. lib. n. 1 50

Förster, R. Harlekin für Pfte., Viol., Cello (ad lib.), Flöte u. Trompete n. 1 20

	M	₰
Förster, R. Meine Tante — deine Tante, Humorist. Gesangs-Galopp, und Die Menschennot in Kalau, Ulk-Marsch f. 2 Viol., Flöte, Kornett (Cello ad lib.) und Pfte. n.	1	50
Grossjohann, Fr. Album f. Hausmusik. Auswahl klassischer Werke, ausführbar für: a) Streichorchester u. Pfte. 4händ., b) 1 Viol. und Pfte. 4händ., c) 2 Viol. u. Pfte. 4händ., d) 1 Viol., Cello u. Pfte. 4händ., e) 2 Viol., Cello u. Pfte. vierh.		
Inhalt:		
1. Menuett a. d. Es-dur-Sinfon. v. Mozart	1	50
2. Allegretto u. Menuett a. d. Militär-Sinfonie von J. Haydn	3	—
3. Ouvertüre z. Op. „Figaros Hochzeit" von Mozart	2	50
4. Andante a. d. tragischen Sinfonie v. Frz. Schubert	2	50
5. Introduktion a. d. Op. „Freischütz" von Weber	1	50
6. Ouvert. „Prometheus" v. Beethoven	2	50
Die Preise verstehen sich für sämtliche unter e) angeführte Stimmen. Doublierstimmen à 30 ₰. netto.		
Hickl, F. Athleten-Marsch, und Ick glööw wi sind hier all in Wien, Marsch für 2 Viol., Flöte, Kornett (Cello ad lib.) und Pfte. n.	1	50
Kling, H. Die beiden kleinen Finken, Konzert-Polka für 2 Piccoloflöten od. 2 Kornetts od. Trompeten u. Pfte. .	1	50
— Nachtigall u. Drossel. Konzert-Polka für 2 Piccoloflöten od. 2 Kornetts od. 2 Trompeten u. Pfte n.	2	—
— Les Perles. Konzert-Polka f. 2 Trompeten u. Pfte.	1	50
— Küchen-Konzert. Humoreske f. Pfte. mit beliebigen Streich- u. Blasinstrumenten u. Küchengeräten (Kochtöpfe, Flaschen, Teller, Gläser etc. ad lib.), n.	2	50
— Lustige Musikantenstreiche, Humoreske f. Pfte., Viol., Tromp., Triangel, grosse u. kleine Trommel (od. Holzstuhl u. Schrank) u. Giesskanne ad lib. n.	2	—
— Unsere lieben Kleinen, Kinder-Polka für Pfte., Kindertrompete in A., Gläser, Ratsche, Triangel, u. Ziehharmonika ad. libitum n.	1	50
— Op. 501. Die musikalischen Steinklopfer, Komisches Intermezzo für Kornett, Posaune und 2 Steinklopfer ad lib. mit Pfte. n.	1	50
— Elephant und Mücke, Intermezzo comique für Piccoloflöte u. Posaune (od. Fag. od. Cello) u. Pfte. . . n.	1	50
Manas, J. Sicilianisches Gondellied für Kornett obligat, 2 Viol., Flöte, Cello ad lib. und Pfte. n.	1	25
Mayr, Seb. Op. 75. Die Waldvöglein, Konzert-Polka f. 2 Tromp. u. Pfte. n.	2	25
Meisel, J. Volkslieder Potpourri f. 2 Viol., Flöte, Kornett (Cello ad lib.) u. Pfte. n.	2	—
Menter, K. Variationen für 2 Fagotts oder 2 Celli u. Pfte. n.	1	50
Nossek, C. Op. 32. Morgengang, Lied f. Tromba od. Kornett à pistons, mit Violine u. Pfte. n.	1	25
— Dasselbe f. Posaune (od. Cello) mit Violine u. Pfte. n.	1	—

	M	₰
Popp, W. Op. 370. Der Schweizerbua und sein Deandl, brill. Alpenduett f. Flöte, Kornett od. Tromp. u. Pfte. .	2	—
Priebe, E. Gruss an die Heimat, Oberländler f. 2 Viol u. Pfte . . . n.	1	—
Reinhardt, C. Klänge vom Gebirge, Ländler f. 2 Viol. u. Pfte. . . n.	1	50
Roth, Ph Hochzeitsmarsch f. Violine Viola, Cello u. Pfte. n.	2	—
Sabathil, F. Souvenir de Franzensbad, Walzer f. 2 Viol., Flöte, Kornett, (Cello ad lib.) und Pfte. n.	1	25
— Le Canari, Polka de Concert f. Flöte- (od Kornett-) Solo, 2 Viol, Cello ad lib. u Pfte. n.	1	25
Schramke, H. Fackeltanz (Festpolonäse) f. Pfte., Viol., Cello u. Piston ad lib. n.	1	50
Simon, W. v. Neapolitan. Dudellied f. Streichquint., Pfte. u. Tambourin, Triangel, gr. Trommel u. Becken ad lib. n.	2	—
Tanz-Album, humoristisches, v. H. Necke (8 Tänze), f. Pfte., 2 Viol., Flöte u. Kornett n.	1	50
(Jede weitere Orcherststimme dazu n.	—	25
Unbehaun, G. Hans in allen Ecken, Humoreske f. Pfte. 2 Viol., Flöte u. Kornett n.	2	—
(Weitere Orchesterstimmen dazu à n	—	30
Vaterlandslieder zum Gebrauche bei patriotischen Feiern, herausgegeben v. J. Diehl, f. Pfte., Viol., oder Flöte u. Bass, nebst beliebiger Hinzufügung von 1—2 Klarin., 1—2 Tromp., Posaune, Viol. II. u. Viola n.	3	—
Voigt, F. W. Op. 75. Nocturne f. Klarin., Horn (od. Cello) u. Pfte. . . . n.	1	50
Wagner, R. „Lohengrin". Siehe unter Rubrik a).		
Wernicke, H. Tiroler Lieder, Ländler f. 2 Viol. u. Pfte. n.	1	20
Zillmann, C. Scheiden vom Vaterhause, Ländler f. 2 Viol. u. Pfte. . . . n.	1	—

d) Für Blas-Quartette etc.

1. Für 2 Kornetts in B, 1 Althorn in Es u. 1 Tenorhorn in B.

	M	₰
Kruse, Th. Aus Wald und Flur! Potpourri, u. Deutscher Sang u deutsche Liebe. Potpourri n.	1	50
Stoy, P. H. Aus meiner Jugendzeit! Potpourri, u. der Patriot! Potpourri, n.	1	50
— Studentenlieder-Potpourri, und Kommerslieder-Potpourri (mit Text) . n.	1	50
— Bei fröhlicher Tafelrunde! Lieder-Potpourri, und Deutsche Lieder, Potpourri n.	1	50

Vorstehende Potpourris enthalten die schönsten und herrlichsten Lieder aus dem Volksschatz und Opernrepertoir, in leichtem, praktischem Arrangement.

2. Für 4 (gedämpfte) Trompeten und 1 Posaune.

	M	₰
Böttge, A. Ein gedämpftes Trompeten-Ragout mit Posaunenbeilage. Humoristische Fantasie n.	1	25

(ℳ ₰)

Kruse, Th. Jodeln is mei Freud! Ländler n. 1 25
— Die verliebten Trompeter! Konzert-Polka n. 1 25

3. Für 3 (gedämpfte) Trompeten und 2 Posaunen (oder Tenorhorn und Posaune).

Unbehaun, G. Fidele Geister, Potpourri im feinsten Blech n. 1 50
— Hans in allen Ecken! Humoreske, n. 1 50

4. Diverse Trios u. Quartette etc. für Blasinstrumente.

Carl, M. Försters Töchterlein, Wald-Idyll für Flöte und 4 Waldhörner (od. Flöte, 2 Hörner u. 2 Posaun.) n. 1 50
40 Choräle für Kornett oder Trompete, 2 Hörner und Posaune (od. Tuba), n. 1 20
— Dieselben für 2 Kornetts od. Tromp. und 3 Posaunen n. 1 20
— Dieselben für 2 Kornetts od. Tromp., 2—4 Hörner und 1—3 Posaunen, n. 1 50
48 Europäische Nationallieder und Volkshymnen für Trompete, 2 Hörner und Tuba (oder Posaune) n. 2 —
Glickemol, E. Die 4 fidelen Nachtwächter. Urkomisches Quodlibet für 4 Fagotts oder Bass-Instrumente . n. 1 25
Kling, H. 30 ausgewählte Trios für 3 Waldhörner (Lieder und Opernpiècen berühmter Komponisten, sowie Originalkompositionen n. 3 —
— Frühlingspoesie, Idyll für Waldhorn in E (obligat), Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten und 2 Fagotts n. 2 —
Mayr, Seb. Am Morgen Idyll für Kornett (Tromba oder Corno) in Entfernung und Flöte, Oboe, 2 Klarinetten und 2 Fagotts n. 1 50
Mendelssohn-Bartholdy, F. Hebe deine Augen auf! Terzett aus „Elias“ für 3 B-Trompeten (oder 2 B- und 1 Es-Trompete) n. — 60
Menter, K. (Wind, Blasius, Op. 1399), Serenade für Flöte, Oboe, 2 Klarinetten in B, Fagott u. Corni in F, n. 2 50
Oertel, L. 2 Märsche für 2 Trombi (od. Kornetts) in B, Althorn in Es und Euphonion (oder Bass) n. 1 25
Quartette für 4 Posaunen (10 Lieder und Choräle) n. 2 —
Reinhardt, C. Ein Konzertvortrag von 4 aus Kamerun heimgekehrten Sachsen, merschtendeels Nachtwächter. Humoreske mit Dialog für 2 Kornetts od. B-Trompeten und 2 Tenorhörner (od. 1 Tenorhorn u. Bariton od Posaune) und Orchester ad lib. Partitur und Stimmen n. 2 —
Schwer, H. Immer fidel! Humorist. Trio für 1 Oboe und 2 Fagotts . n. 1 25
— Etwas Komisches Humoreske für 1 Klarinette und 2 Fagotts . . . n. 1 25
Stark, Rob. Op. 44. Quintett concertanto in 3 Sätzen für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Adagio, Minuetto, Finale) n. 2 —
Unbehaun, G. Die fidelen Posaunisten. Humorist. Quodlibet für 4 Posaunen (con sord., ad lib.) n. 1 50
Vaterlandslieder, Sammlung der beliebtesten, für Kornett oder Tromba in B, 2 Es-Hörner und Tuba (oder Posaune) n. 1 50
Volkmann, W. Frisch auf zum fröhlichen Jagen. Jagdfantasie für 4 Waldhörner (oder 3 Corni u Posaune), n. 1 25

III. Für grosses und kleines Orchester.

(Streichmusik in Stimmen. Duplierstimmen à Bogen 30 Pfennig netto.)

a) Ouvertüren.

Adam. Ouv. z. Op. „Schweizerhütten“, n. 2 50
Bizet, Georges. Introduktion und Soldatenchor a. d. Op. „Carmen“ . n. 4 —
Byn. Episode de la vie militaire (Szene a. d. Militärleben) n. 3 —
Closner, G. C. Münchener Lustspiel-Ouvertüre n. 2 50
Erichs, H. Sarafan-Ouvertüre . . . n. 2 50
Fleischer, E. Lustspiel-Ouvertüre . n. 1 50
Flotow, Fr. v. Ouvertüre z. „Die Musikanten“ n. 3 —
Halévy, J. Ouvert. z. Op. „Der Blitz“ 2 50
Hause, Carl. Konzert-Ouvertüre . . n. 2 —
— Leid u. Freud, Konzert-Ouvertüre, n. 2 —
Hintze, L. Im Walde, Jagd-Ouvert., n. 3 —
— Dieselbe für kleines Orchester . . n. 2 50
Hummel, J. F. Ernst und Scherz. Gesellschafts-Ouvertüre n. 2 50
Kling, H. Ariadne, Ouvert. militaire, n. 3 —
Löser, Gust. Deutschlands Erwachen, Sinf. Fest-Ouvertüre n. 3 —
Lortzing, A. Ouv. z. „Waldschütz“, n. 3 —
— do. f. kleines Orchester n. 2 50
Machts, Carl. Lustspiel-Ouvertüre . n. 3 —
— Vorsp. „Sternenjungfrau“ n. 2 —
Merkes van Gendt, W. Ouvertüre zur Oper „Das Bildnis“ n. 3 —
— Ouvert. z. Trauersp. „Herzog Alba“, n. 3 —
Mohr, A. Jubiläums-Ouvertüre . . n. 3 —
Mozart, W. A. Ouvert. „La Vilanella rapita“ n. 2 50
Necke, H. Deutsche Kaiser-Ouvertüre, n. 3 —
(Singstimmen [ad lib.] à 10 ₰.)
Oertel, A. Gambrinus-Ouvertüre . . n. 3 —
Reissiger, C. G. Ouvertüre z. Melodram „Ylva“ n. 2 50
Rübner, Cornelius. Fest-Ouvertüre . n. 4 —
— do. Partitur n. 3 —
Rüdiger, G. Schauspiel-Ouvertüre . n 2 —
— Ouvertüre triomphale n. 2 —
Schulz-Schwerin, C. Militärische Lustspiel-Ouvertüre n. 2 50
Seidemann, Franz. Nordische Ouvertüre n. 2 50

	M.	Pf.
Toller, Ernst. Op. 133. Gaudeamus igitur, Fest-Ouvertüre n.	3	—
Weidt, H. Freud und Leid der Feuerwehr, Fantasie-Ouvertüre . . . n.	3	—
— Deutsche Burschenschaft n.	2	50
— Dieselbe für kleines Orchester . n.	2	—
Zopff, H. Dr. Vorspiel zur Oper „Maccabäus“. Partitur n.	2	—

b) Piècen aus Oratorien, Opern, Operetten und Ballets.

Abert, J. J. Ballet und Volksfestszene a. d. Op. „Enzio v. Hohenstaufen“ n.	3	—
— Bolognese. III. Finale aus der Oper „Enzio v. Hohenstaufen“ . . . n.	3	—
Adam. Fant. a. d. Oper „Si j'étais roi“ n.	3	—
Bellini. Potp. aus „Die Puritaner“ n.	2	—
— Potp. aus „Die Nachtwandlerin“ n.	2	—
Bizet, Georges. Introduktion und Soldatenchor aus der Oper „Carmen“ n.	4	—
— Balletmusik a. d. Oper „Carmen“ n.	5	—
— Fragmente a. d. Oper „La jolie fille de Perthe“ n.	4	—
Donizetti. Cavatine aus „Lucia“ . . n.	2	50
— Potp. a. „Die Regimentstochter“ n.	2	—
Erichs, H. Entr'act aus der Operette „Der Vagabund“ n.	2	50
Ernst, Herzog von Sachsen. Cavatine aus der Oper „Toni“ n.	2	50
— Tiroler Tanz aus „Toni“ . . . n.	3	—
Flotow, F. v. Grosse Fantasie aus der Oper „Die Musikanten“ n.	3	—
Freudenberg, W. Trauermarsch aus der Oper „Kleopatra“ n.	3	—
Glinka. Finale aus „Das Leben für den Czar“ n.	2	50
— Gr. Fantasie aus do. (Seidel) . . n.	3	—
Halévy. Cavatine aus „Die Jüdin“ . n.	1	50
— Balletmusik aus „Die Jüdin“ . . n.	3	—
Händel. Hallelujah aus „Messias“ . n.	1	50
Hentschel, Th. Adagio (Melusine in ihr. Bereiche) a. „Die schöne Melusine“ n.	4	—
— do. Partitur n.	3	—
— Raimund's Wanderung aus do. Partitur n.	3	—
— Stimmen n.	4	—
Kreutzer. Potp. a. „Das Nachtlager“, n.	2	—
Marschner, H. Ich liebe dich! Arie aus „Hans Heiling“ n.	2	50
Merkes van Gendt, W. Vorspiel zum II. Akt der Oper „Das Bildnis“, Indischer Kriegsmarsch u. Schlachtgebet, n.	2	50
Millöcker, C. Potpourri a. d. Op. „Die Jungfrau von Belleville“ . . . n.	3	—
— Humorist. Quodlibet a. d. Operette „Apajune der Wassermann“ . . n.	3	—
Mozart. Potp. aus „Die Zauberflöte“, n.	2	—
— Potp. aus „Figaro's Hochzeit“. . n.	2	—
— Agnus Dei aus C-dur-Messe, und Tuba mirum aus „Requiem“ n.	3	—
Netzer. Hochzeitt-Marsch a. „Mara“, n.	1	50
Raida, C. A. Sozo-Walz. a. Messalina“, n.	2	—
— Cupido-Gavotte u. Amor-Marsch aus dem Ballet „Amor“ n.	2	—
— Potp. a. d. Operette „Capricciosa“, n.	3	—
— Con amore, Gavotte aus do. . . n.	1	50
— Quadrille aus do. n.	2	—
— Maurischer Tanz aus do. . . . n.	2	—
Raida, C. A. Introduction des II. Akts aus Capricciosa, u. Mandolinata. n.	2	50
— Dina-Walzer aus do. n.	3	—
Reinecke, Carl. Marsch u. Balletmusik aus der Oper „Auf hohen Befehl“, n.	4	—
— Dasselbe in Partitur n.	3	—
Roth, Fr. Walzer a. „Die 3 Grazien“, n.	2	50
Steffens, Gust. Marquita-Walzer aus der Posse „Die wilde Katze“ . . n.	2	50
— Eva-Walzer a. „Der Stabstromp.“, n.	2	50
— Walzer aus „Die Himmelsleiter“, n.	2	50
— Walzer aus „Die Schmetterlinge“, n.	2	50

c) Potpourris, Fantasien, Tongemälde und Paraphrasen.

Bach, E. Drittes Marsch-Potpourri . n.	3	—
Bernstein, J. Ein Abend in den Karpathen! Rumänische Fantasie . . n.	2	50
Boettge, A. Fidele Fastnacht, grosses närrisches Potpourri (mit Text) . n.	3	—
— Texte dazu apart 100 Stück . . n.	1	50
Braun, E. Variationen über Schubert's „Röslein auf der Haide“. . . . n.	2	50
Creutzfeld, H. Paraphrase über „Ach bleib bei mir“ n.	2	—
Eisengräber, J. Die heitere Welt, Humoristisches Potpourri n.	2	—
Fétras, O. Aus u. mit dem Publikum! n.	2	50
Fleischer, Edmund. Weihnachts-Fantasie, Tongemälde n.	2	—
Fleutebein, Jodocus. Kölner Karneval, Karnevalist. Wandel-Panorama . n.	3	—
Herbold, C. Gute Bekannte eines Kapellmeisters, Quodlibet n.	3	—
Howen. Die Ausfahrt ins Grüne, Tonbild, u. **Schultz-Schwerin, C.** Konzert-Polonaise n.	2	—
Kling, H. Hirtenleben in den Alpen, Fantasie pastorale n.	3	—
— Das unterbrochene Stelldichein! Katzenfantasie n.	3	—
— Bauernhochzeit in Savoyen, Fant., n.	3	—
— Lust. Musikantenstreiche, Humor., n.	2	50
— Festmorgen im Dom, Fantasie . n.	2	50
— Ein Tag aus dem Jägerleben, rom. Fantasie mit Vogelstimmen etc. . n. Fröhliches Erwachen, Aufbruch zur Jagd, Wald-Idyll, Auf der Jagd.	3	—
— Küchen-Konzert, Humoreske (mit Tellern, Gläsern, Kochtöpfen, Deckeln etc. sowie Kostümen ad lib. n.	2	50
— Die lustigen Steinklopfer! Humoreske für Kornett und Posaune obligat mit Orchester (und Steinkl.) n.	2	50
— Mozartiana, Konzertfantasie über die beliebtesten Mozart'schen Themen, n.	3	—
— Haydniana, Konzertfantasie. . . n.	3	—
Koedel, E. Fröhliche Weihnachten, Charakteristisches Tongemälde . n.	4	—
Kohlmann, M. Erstes Studentenlieder-Potpourri n.	2	50
— Texte dazu apart 100 Stück . . n.	1	50
— Zweites Studentenlieder-Potpourri, n.	2	50
Kudell, R. Soldaten Freud und Leid! 6 heitere Tonbilder n.	4	—
— Deklamation dazu ad lib. . . . n.	—	25
Kuh, Peter. Humoreske üb. das Hobellied „Da streiten sich die Leut herum“ n.	3	—
Kullecke. Erste Probe der Ledder Badekapelle, Humorist. Szene m. Dialog, n.	2	50

	ℳ	₰
Lewe, H. Unseres Kaisers Geburtstag, grosses patriot. Tongemälde . . n.	3	—
— Orchesterwerbung und Musikerstrike, Humoreske. n.	3	—
Liszt, Frz. Transcription über Spohrs Romanze „Die Rose" n.	3	—
Löser, Gustav. Karnevalistisches Abschieds-Bouquet oder Humorist. Abschieds-Szenen, ein Tongemälde für abgegangen wordene närrische Helden n.	2	50
— Es muss doch Frühling werden! Fantasiestück, Seid einig! Festmarsch, und Friedlich und gemütlich! Konzert-Polka n.	2	—
Machts, Carl. Traum des Prinzen Karneval, Fantasie n.	3	—
Matthey, J. H. Stille Nacht, heil'ge Nacht! Fantasie n.	2	—
Meisel, J. Volkslieder-Potpourri . . n.	3	—
Nehl, W. Die Karawane, Charakt. Tonbild in 3 Sätzen (Aufbruch u. Marsch, Im Lager. Tanz) n.	3	—
— Paraphrase über das Volkslied „Spinn spinn, o Mägdelein", und **Peters, K.** Paraphrase über „Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd" n.	2	50
— Waldandacht, Paraphrase über Abt's Lied „Früh morgens, wenn die Hähne krähn, und **Michaelis, Th.** Schwarzwälder Spieluhr n.	3	—
Popp, W. Andreas Hofer's Tod. Musikalische Illustration n.	2	50
— Schlafe, mein Prinzchen! Musik. Illustration d. berühmtest Wiegenlieder, n.	2	50
— O Strassburg! Musikal. Illustration, n.	2	50
Reinhardt, C. Grosse Humoreske für 2 Tromp. und 2 Tenorh. (m. Sord. ad lib.) und Orchester ad lib. . n.	2	—
Rosenkranz, F. Hum. Studien! M.-Potp., n.	3	—
— Dieselben für kleines Orchester . n.	2	50
Rüdiger, G. Erinnerung an Reinhardtsbrunn, grosse Fantasie n.	2	50
Saling, A. Klänge aus schöner Zeit, Humoristisches Quodlibet . . . n.	3	—
Schreiner, Ad. In dulci jubilo! Grosses humoristisches Potpourri. . . . n.	3	—
— Konzert-Paraphrase über „Gaudeamus igitur" n.	2	—
Schulze, Max. Ännchen von Tharau in neuem Gewande, Fantasie-Transcription im Stile neuerer Meister, n.	3	—
— Paraphr „Wie schön bist du!" . n.	2	—
Schumann, Rob. Zigeunerleben, Fant., n.	2	50
— Frauen-Liebe u. Leben, Lied.-Cykl., n.	3	—
Schwalm, O. Paraphrase üb. Koschat's „Verlassen bin i" n.	2	50
Seidemann, Franz. Romana, Fantasie über rumän. Volkstänze u. Lieder, n.	3	—
Skalla, A. Im Sängerkreise, Lieder-Potpourri n.	2	—
Steffens, Gust. Aus der Neuzeit! Grosses Potpourri n.	3	—
Stetefeld, Louis. Der Musikalien-Redakteur, grosses Potpourri . . . n.	3	—
— Für Herz u. Gemüt, gr. Potpourri. n.	3	—
— Ein Solistenkonzert (Musikscholarenprüfung) Fantasie n.	3	—
Unbehaun, G. O du fröhliche Weihnachtszeit, Paraphrase . . . n.	2	50
Unbehaun, G. Hans in allen Ecken! Grosse humoristische Fantasie. . n.	3	—
— Dieselbe für kleines Orchester . n.	2	50
Ungar. Volksmelodien. Potp. I. u. II., n.	3	—
Vaterlandslieder. Sammlung der beliebtesten, zusammengestellt von J. Diehl, mit Text (60 Lieder) n.	3	30
(Einzeln sowie als Potpourri von beliebiger Länge zu verwenden.)		
Volkmann, W. Paraphrase üb. „Stille Nacht, heil'ge Nacht", Weihnachts-Idyll, u. **Rüdiger, G.** „Letzte Rose", Paraphrase n.	2	50
— Konz.-Paraphr. üb. „Haideröslein", n.	2	50
Weidt, H. Ubi bene ibi patria, grosses Potpourri n.	3	—

d) Verschiedenartige Stücke (Entr'acts etc.).

	ℳ	₰
Abert, W. Bauerntanz, Burleske, und **Nehl, W.** Was sich liebt, neckt sich! Charakterstück n.	2	—
Ascher, E. Gnomenreigen, und **Hofmann, R.** Fanfare militaire . . n.	2	—
Baselt, F. Kaiserin Augusta-Viktoria-Gavotte n.	1	50
Bauer, O. Kaiser und Kaiserin! Gav., und **Schönicke, W.** Kavallerie-Manöverszene n.	2	—
Beethoven. Rondo a. d. Sonate Op. 47, n.	3	—
Behr. Turteltäubchen, Gavotte . . n.	2	—
Bellmann, R. Gavotte des Violettes, u. **Löser, Gust.** Der Liebeskuss, Mazurka-Burleske n.	2	—
Brandts, H. Serenata rusticana . . n.	2	—
— Espana! Danse Espagnole . . . n.	2	—
Burgmüller, F. Normannischer Kriegszug, u. **Füllekruss, E.** La Violette, Gavotte n.	2	—
— Die Mitternachtsglocken von Rom, u. **Fischer, O.** Fröhliche Heimkehr . n.	2	—
Carl, M. Elfenlieder, Idylle . . . n.	2	—
Chopin, Frz. Nocturno C-moll, Op. 48 I, (arrang. von A. Seidel) n.	3	—
Choräle, 40 der beliebtesten . . . n.	3	—
Cipollone, A. Serenata fantastica . n.	2	50
— Serenata sentimentale n.	2	—
Ebner, C. Schwiegermamas Abschied, Humoreske, und **Kick.** King Bell, Marche Africaine n.	2	—
Ehrlich, O. von. Svea Gavotte, und **Nehl, W.** Zigeuner-Marsch . . . n.	2	—
Erichs, H. Vöglein im Walde . . n.	2	50
— La Zingana, Valse espagnole . . n.	2	—
— Entr'act-Gavotte aus „Vagabund", n.	2	50
Förster, R. Arlequin! Scherzo . . n.	1	50
Granado, D. Serenade espagnole . n.	2	50
— Dieselbe, Partitur n.	2	—
— Lola! Danza Habanera n.	2	—
— La Chilena! Danza Habanera . . n.	2	—
Grünberger, L. Derwischtanz . . . n.	3	—
Harmon. Retraite d. Cavall. u. Gebet, n.	2	—
Herold, G. Aennchens Geburtstag! Ständchen n.	2	50
Hillmann, E. Am Strudel! Charakterstück n.	2	—
Kleinpaul, A. Nordische Serenade, und **Tschaikowsky, P.** Barcarolle . . n.	2	—

	M.	₰.
Kling, H. Echo des Bastions, Schott. Caprice n.	2	50
— Europäische Nationallieder u. Volkshymnen n.	4	—
— Dieselben für kleines Orchester (ohne Cello, Oboe und Fagott) n.	3	—
— Unsere lieben Kleinen! Kinder-Polka (mit Kinder-Instrumenten) . . . n.	2	—
— Elephant u. Mücke! Charakterst., n.	2	50
Kluhs, Th. Willkommen, Gavotte, und **Hintze, L.** Op. 30. Vivat hoch dem Junggesell! Humorist. Marsch . . n.	2	—
Koedel, Ernst. Im Waldesgrün, Gavotte, u. **Oertel, Aug.** Massliebchen . . n.	2	—
Kützing, A. Deutsche Kaiserhymne, mit Gesang ad lib. n.	1	—
Langey, O. Op. 51. Das Gespenst, Charakterstück n.	2	—
Löser, G. Gavotte favorie de Ludwig XV. u. Gavotte favorie de Madame Pompadour n.	2	—
Löw, J. Ronde de la Garde! Morceau militaire n.	2	—
— Neue ungarische Tänze n.	4	—
Machts, C. Grosse Serenade . . . n.	3	—
— Märchen-Idyll n.	2	—
Manas, J. Sizilianisches Gondellied . n.	2	—
Matthey, J. H. Echo im Walde! Idylle, und Vöglein in den Zweigen . . n.	2	—
Mayr, S. Am Tegernsee, Idylle . . n.	2	—
Meisel, J. Krausköpfchen, Salonstück, und **Ihle, Ludw.** Amazonentanz, Air pe Ballet n.	2	—
Müller, C. Acendstille, Idyll . . . n.	1	50
Nehl, W. Zigeunerständchen . . . n.	2	50
Oberthür, Ch. Loreley, Legende (mit Harfe oblig.) Part. n. M 3,—, St. n.	4	—
Oertel, A. Guten Morgen Vielliebchen, Bagatelle, u. **Nehl, W.** Campanella-(Glöckchen)-Polka n.	2	—
— Dolce far niente, Impromptu . . n.	2	—
— Altmufrikanischer Schützenzug . n.	2	—
Popp, W. Nächtliche Heerschau, militärisches Charakterstück n.	1	50
— Der Schweizerbua und sein Deandl, Alpen-Idyll n.	3	—
Reckling, A. Geburtstagsblume, Tonstück n.	2	—
Reinhardt, C. Waldesgrüsse, Echostück für 2 Tromp. mit Orchester . . . n.	2	—
Roth, Alb. Echo vom Gebirge . . n.	2	—
Rubinstein, A. Grande Etude a. Op. 23. n.	3	50
Rübner, Cornelius. Op. 20. Friede, Kampf u. Sieg, Symphonische Dichtung (Sr. Kgl. Hoheit dem Landgrafen Alex. Friedrich v. Hessen gewidmet). Part., n.	4	—
Stimmen, n.	6	—
Rüdiger, G. Waldestraum. Lyr. Stück, n.	2	—
Rudnick, W. Stimmungsbilder: 1. Allein! 2. Sinnen. 3. Ständchen. 4. Sehnen. 5. Zwiegespräch. 6. Minnelied. 7. Neckerei. 8. In der Dämmerung . . n.	3	—
Sabathil, F. Wonnetraum, Gavotte, u. **Mohr, A.** Märchenbilder n.	2	—
— 's Schatzerl, Gavotte, u. **Simon, W. v.** Neapolitanisches Dudellied . . . n.	2	—
Schäfer, A. 2 Schwedische Tänze . n.	3	—
— Vorspiel z. 5. Akt „Maria Stuart", n.	2	50
Schröder, L. Weihnachtsfreuden-Gav. (mit Kindertrompeten), u. **Brandt, L.** Weihnachtsglocken, Fantasie . . n.	2	—
Schubert, F. Op. 90. No. 1. Impromptu, C-moll, arrang. von J. Gungl . n.	2	50
Schumann, R. Arie a d. Cis-moll-Son, n. (Lieblingsstück des verstorbenen Kaisers Friedrich)	2	50
Seegers, C. Souvenir de Berne, Idylle, u. **Schulze.** Goldfischchen-Maz. . n.	1	50
— Martha-Gavotte, u. **Prüger.** Souvenir de Chemnitz, Marsch n.	1	50
Seidel, A. Portugiesische Melodie, und **Mohr, A.** Tanzweisen n.	2	—
Seidemann, Frz. Hirtentanz, u. **Skalla, A.** Jagd-Galopp n.	2	—
— Adams Paradieskapelle, Humoreske, u. **Nehl, W.** Natursänger-Polka . n.	2	—
Sitt, H. Kleine Serenade n.	1	50
Skalla, H. Spatzen am Dach . . . n.	2	50
Steffens, Gust. Der liebe Onkel, Gav., u. **Maliszewski, C. v.** Auf dem See, Lied n.	2	—
Strantz, G. v. Ägypt. Freischarwach., n.	1	50
Tonkünstler-Album. Lfg. I; Schubert, J., Klänge aus Ungarn, Potp., Ungarische Volksmelodien; Liszt, Frz., Transcrip. über Spohrs Romanze „Die Rose"; Schubert, J., 2 Potpourris, Ungar. Volksmelodien; Herzog, A., Trauter Schatz, Caprice d'amour. . . n.	3	—
— Lfg. II: Lange, Gust., Königshusaren, Polka brill.; Oertel, A., Ouvertüre z. Singspiel „Gambrinus"; Oertel, A., Doux bonheur, Gavotte u. Musette; Marschner, H., Des Jägers Braut im Walde, Lied n.	3	—
Tschaikowsky, P. Im Karneval . . n.	2	—
— Herbstlied, u. Lied der Lerche . n.	2	—
— Die Jagd, u. Weihnachten . . . n.	2	—
Ullrich, Fr. Natalia-Gavotte, u. **Schild.** Deutschmeister Franzl-Marsch . . n.	1	50
Wilhelm v. Coburg. Floh-Gavotte, n.	1	50
Waldow, M. Von hoher Alp zum stillen Thal, Gavotte, u. **Löser, Gust.** Singhalesen-Tanz n.	2	—

e) Festmärsche und Polonaisen.

	M.	₰.
Abert, J. Huldigungsmarsch zur Feier des 25jährigen Regierungsjubiläums Sr. Maj. König Karl I. von Württemberg, f. 2 Orchester (das 2. Orchest. bestehend aus 3 Tromp. und 3 Posaunen), Part. n.	3	—
Stimmen, n.	4	—
— Derselbe Marsch eingerichtet für 1 Orchester (auch kleinstimmig ausführbar n.	2	50
Döring, Aug. Patriot. Festmarsch . n	2	—
Kobel. Festmarsch, u. **Prüger.** Gedenke mein! Konzert-Polka (Tromba-Solo), n.	1	50
Merkes van Gendt, W. Marcia aus der Suite „Künstlerleben" n.	2	50
Raida, C. A. Röm. Triumphmarsch a. d. Ballet „Messalina", und **Diederich.** Silberglöckchen n.	2	—
Schramke, H. Fackeltanz, Fest-Polon., n.	2	—
— Derselbe für kleines Orchester . n.	1	50
Stetefeld, L. Kaisertreue, Jubelmarsch, n.	2	50

f) Charakter- und Geschwindmärsche.

	ℳ	₰
Baselt, Fr. Kaiser Wilhelm II.-Marsch, n.	1	50
Beck, P. Marsch üb. Motive a. d. Op. „Carmen“ v. Bizet n.	2	50
Börner, A. Weihnachtsfest-Marsch (mit 3-stimmigen Frauen- od. Knabenchor ad libitum) n.	2	—
— Singstimmen apart à 10 ₰ netto.		
Deutsch, Fritz. Deutsch-Oesterreichischer Verbrüderungs-Marsch . . n.	1	25
Förster, Rud. Die Bäcker sind schon da, Hurrah! Jux-Marsch, und **Necke, H.** Bliemchens Kreuz-Polka (mit humoristischem Text) n.	1	50
— Texte apart 100 Stück n.	1	—
— Die Menschennoth in Kalau! Ulk-Marsch, und Meine Tante — deine Tante! Humor. Galopp n.	1	50
Herold, G. Tararabummdera! Couplet-Marsch, und Fidele Schützenbrüder, Marsch n.	1	50
(Texte dazu apart à 5 ₰, 100 Stück 1 ℳ)		
Hickl, Frz. Atlethen-Marsch, u. Ick glööw wi sind hier all in Wien! Marsch, n.	1	50
Hintze, L. Reichsfechtschulenmarsch. . n.	1	—
Historische Märsche. Armeemarsch No. 113, Marsch d. Britt. Grenadiere, Marsch der franz. Garde, Spanischer Füsiliermarsch, Prinz Eugen, Sächs. Präsentier-Marsch, Bayer. Grenadier-Marsch, Der Kesselsdorfer, n. 2,50, klein n.	2	—
Hoffmann, C. L. Luther-Fest-Marsch „Ein' feste Burg ist unser Gott“ . n.	1	50
Koedel, E. Das vergnügte Böttcherlein, humor. Marsch mit Gesang und Fassklopfen ad lib. und **Lüders, A.** Ambos-Polka n.	1	50
Löser, Gust. Grosser Narren-Radau-Marsch, mit allerhand Allotria . n.	2	—
Marsch-Album (Kottbuser). 6 b. 19st. n.	2	—
Neueste Märsche. Lfg. VI.: Kasino-Festklänge von Latann etc., 8 bis 16stimm. n. 2,50 ℳ, 8 bis 24stimm. n.	3	—
— Lfg. X.: Mit frischem Mut! u. Velocipeden-Wettfahrt von C. Latann etc. 8 bis 24stimmig n.	3	—
— Lfg. XI.: Auf dem Heimweg! von C. L. Unrath etc., 8 bis 24stimmig, n.	3	—
— Lfg. XII.: Marine-Marsch, von G. Steffens etc., 8 bis 16stimmig . . n.	2	50
8 bis 24stimmig . . n.	3	—
— Lfg. XIII.: 8 bis 16stimmig . . n.	2	50
8 bis 24stimmig . . n.	3	—
— Lfg. XIV.: 8 bis 16stimmig . n.	2	50
8 bis 24stimmig . . n.	3	—
— Lfg XV.: Gerade aus! von C. L. Unrath etc. 8 bis 16stimmig . . n.	2	50
18 bis 24stimmig . . n.	3	—
— Lfg. XVI.: Hoch die deutsche Flotte! v. Josef Manas etc. 8 bis 16stimmig, n.	2	50
12 bis 24stimmig, n.	3	—
Jedes Jahr, zu Anfang der Winter-Saison, erscheint eine neue Lieferung.		
Nehl, W. Zigeuner-Marsch u. **Ehrlich, E. v.** Svea-Gavotte n.	2	—
Neumann. O Susanne! Humor. Marsch, und **Kretzschmer, P.** Neuer Reichsfechtschulen-Marsch n.	1	—
Raida, C. A. Kadetten-Marsch und Qaudalajara-Polka n.	1	50
— Amor-Marsch u. Cupido-Gavotte . n.	2	—
Schubert, Franz. Grande Marche caractéristique. Op. 40, No. 2 . . n.	1	50
— do., Op. 40, No. 3 n.	2	—
Steffens, G. Stabstrompeter-Marsch, n.	1	50
Ullrich, Fr. Radau-Marsch . . . n.	1	—
— Köllner Carnevals-Marsch . . . n.	1	—
— Et is ne Grümmel in der Trööt . n.	1	—
Unrath, C. L. Hohenzollern-Marsch, u. **Weissenborn, E.** Drei Kaiser-Marsch, n.	2	50
— Prinz Wilhelm-Marsch n.	1	25
Wolff, A. Frei weg! Marsch, u. **Kühn, E.** Erinnerung an mein Liebchen, Lied, n.	1	—

g) Walzer.

	ℳ	₰
Bayer, Josef. Lotos-Fresken . . . n.	2	50
Béla-Vagvölgyi. En passant! Walzer, n.	2	—
— Traumbilder-Walzer n.	2	—
Bernstein, J. Schatzliebchen . . . n.	2	—
Erichs, H. La Zingana, Valse Espagn., n.	2	—
Förster, R. Mein Berlin, Walzer . n.	2	50
— Die schöne Welt, Walzer . . . n.	2	—
— Geburtstags-Walzer (mit Text) . . n.	2	—
— Texte dazu apart 100 Stück . . n.	1	—
— Ach einmal blüht im Jahr der Mai, n.	1	25
— Ach Schatz, ich hab' dich lieb! und **Friedemann.** Minna-Walzer (m. Text) n.	1	50
— Mandolinen-Serenade n.	1	50
— Zigeuner-Walzer n.	2	50
— Bravour-Walzer üb. Peters Rheinlied: „Strömt herbei“ n.	1	—
Granado, D. Newa-Walzer . . . n.	3	—
Henco, E. Hannchens letzte Liebe, Humoristischer Walzer n.	1	50
— Text dazu apart 100 Stück . . . n.	1	—
Ivanovici. Carmen Sylva n.	2	50
— Rumänisches Liebesleben . . . n.	2	50
Kling, H. Aurora-Walzer n.	2	—
Lehmann, Rob. Seerosen-Walzer . n.	2	—
— Briefe aus Wien, Walzer . . . n.	2	—
Liebscher, J. Bergmanns-Walzer, und **Hause, C.** Der verlassene Heiratskandidat, Humor. Polka f. kl. Orchest., n.	1	—
Raida, C. A. Sozo-Walzer n.	2	—
— Dina-Walzer n.	3	—
Roth, F. Die 3 Grazien n.	2	50
Sabathil, F. Souvenir de Franzensbad, n.	2	—
Sergitschek. Flott gelebt! Walzer, n.	1	50
Steffens, Gust. Marquita-Walzer . n.	2	50
— Eva-Walzer n.	2	50
— Walzer aus „Die Schmetterlinge“, n.	2	50
— Walzer aus „Die Himmelsleiter“, n.	2	50
Stetefeld, L. Heimatsklänge, Walzer, n.	2	—
Ullrich, Fr. Kölner Puppen-Walzer, n.	1	—
Vollstedt, R. Blumen der Liebe! . n.	2	50

h) Quadrillen.

	ℳ	₰
Bernstein, J. Wehmuth! Rum. Quadr. n.	2	—
Bülow, Hans v. Quadrille à la cour a. „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, n.	2	—
Gungl, J. Cajetana-Quadrille . . . n.	1	50
Herzog, W. Kavalier-Quadrille . . n.	2	—
Ivanovici. Gling, Glang, Gloria . . n.	2	—
— do., für kl. Orchester n.	1	50
Raida, C. A. Capricciosa-Quadrille, n.	2	—

	ℳ ₰
Richter, Fr. Kasino-Quadrille . . n.	1 50
— Quadrille à la Cour n.	1 50
Schebeck, G. Quadrille üb. bulgarische Nationalmelodien n.	2 —
Sekat, F. Das Amoretten-Fest, Quadr., n.	2 —
Skala, H. Schützen-Quadrille . . . n.	1 50
Stetefeld, Louis. Diana-Quadrille . n.	1 50
Thiele. Kouplet-Quadrille n.	1 50

i) Konzert-Tänze.

Bayer, Josef. Wienerisch! Galopp, und Aus vollem Herzen! Polka . . . n.	1 50
Beck, J. Oelheimer-Polka (mit Gesang ad libitum) n.	1 —
Berner, A. Männertreu! Polka-Maz., n.	1 50
Daase, R. Berliner Kreuz-Polka (Siehst du wohl da kimmt er etc.) . . . n.	1 25
— Texte dazu apart 100 Stück . . n.	1 —
Frehde, Ch. Humorist. Eleven-Galopp (mit Dialog), und **Neustadt.** Fidele Raucher, humoristischer Marsch . n.	1 50
Gnocchi, A. Der Poltergeist! Polka-brill. n.	1 50
Granado, D. 2 Spanische Tänze: Athalia-Polka, und Vienta-Mazurka . . n.	1 50
Humoristische Tänze. (Mit Gesang ad lib.) Heft I. 15 bis 17stimm. compl. n.	1 50
— Texte dazu pro 100 Stück . . . n.	1 50
— Heft II. (Klapperstorch-Polon. etc.), n.	1 50
— Texte dazu 100 Stück n.	1 50
Konzert-Tänze. Heft I, 8 b. 24stimm., n. Kunterbund! Polka a. d. Posse „Die wilde Katze“ v. G. Steffens. Frauenliebe, Walzer v. O. Fischer. Grasteufelchen, Galopp v. E. Besenthal. Bei guter Laune, Polka v. W. Nehl, Rheinfahrt, Polka-Mazurka v. C. Engels. Lockvögelchen-Polka v. H. Schwer. Liebesfrühling, Walzer v. A. Diederich. Tolle Streiche, Galopp v. H. Hartmann.	2 50
Konzert-Tänze. Heft II. 8—24stimmig, n.	2 50
Léfebure-Wély. Kirmes-Polka (m. Text zum Singen ad libitum) n.	1 —
Parlasca, O. Die lustige Schlittenfahrt! Polka (mit Schellen u. Peitsche), n.	1 25
Raida, C. A. Quadalajara-Polka, und Kadetten-Marsch n.	1 50
— Verschwörer-Polka, und Polka-Mazur. aus „Capricciossa“ n.	1 50
— Telefon-Polka aus dem XX. Jahrhundert n.	1 50
Schirow, H. Immer heiter, Galopp, u. Gruss aus Kösen, Marsch . . . n.	1 20
Schreiner, A. Im Wirbelwind! Bravour-Galopp, und Schützenfest-M. n.	1 50
Voigt, F. W. Rheinelse, Konzert-Polka, und **Kling, H.** Die Kometen, Galopp brillant n.	1 50
Wiegand, G. Champagner-Galopp . n.	2 —

k) Ball-Tänze.

Signale für die Tanzwelt.

Sammlung leichter gefälliger Balltänze der beliebtesten Komponisten für 5- bis 14-stimmiges Streich-Orchester. Preis pro Heft circa 14 Tänze nur 2 ℳ netto. 4 Hefte nach beliebiger Wahl zusammen genommen nur . n. 6 —

Bitte stets zu bemerken, ob hohe (A- B-) oder tiefe (D- F-) Trompeten, ob Posaunen (Bassschlüssel) oder Tenorhorn (Violinschlüssel) gewünscht werden.

(Jährlich erscheinen 4 Hefte.)

Tanz-Salon (Kottbusser). Lieferung 4, 5, Preis à Lieferung (enthaltend 12 leichte gefällige Tänze) n. 1 50

IV. Für grosse, kleine Militär- und Blech-Musik.

Ouvertüren.	Militär. Gross. ℳ	Militär. Klein ℳ	Blech. ℳ
Adam. Ouvertüre zur Oper „Giralda“	3 —	2 50	2 50
Audran, E. Ouvertüre zur Oper „Der Grossmogul“	3 —	2 50	2 50
Bizet, G. Introduction zur Oper „Carmen“	4 —	3 —	3 —
Closner, C. Münchener Lustspiel-Ouvertüre	3 —	2 50	2 50
Flotow, F. von. Ouvertüre zur Oper „Die Musikanten“	3 —	2 50	2 50
Gluck. Ouvertüre zur Oper „Iphigenie“ (mit Mozart's Finale)	3 —	2 —	2 50
Gounod, Ch. Ouvertüre zur Oper „Mireille“	4 —	3 —	3 —
— Ouvertüre pastorale, und Danse des Bachantes aus der Oper „Philemon et Baucis“ .	5 —	3 —	4 —
Hintze, L. Im Walde! Jagd-Ouvertüre	3 —	2 50	2 50
Hummel, J. Op. 251. Ernst und Scherz	2 50	2 —	2 —
Kling, H. Ariadne, Ouverture militaire	3 —	2 50	2 50
Lindpaintner. Kriegerische Jubel-Ouvertüre	3 —	2 50	2 50
Lortzing, Alb. Ouvertüre „Wildschütz“	3 —	2 50	2 50
— Ouvertüre zu „Czar und Zimmermann“	3 —	2 50	2 50
— Fest-Ouvertüre. 2. Auflage	3 —	2 50	2 50
Machts, C. Lustspiel-Ouvertüre	3 —	2 50	2 50
Marschner, H. Falkner's Braut	3 —	2 50	—

	Militär Gross.	Militär Klein.	Blech.
	M.	*M.*	*M.*
Marschner, H. Hans Heiling	3 50	2 50	3 —
Mayr, Seb. Jugenderinnerung	2 50	2 —	2 —
Mendelssohn. Op. 24. Ouverture militaire	3 30	2 50	2 80
Müller-Hartung. Fest-Ouvertüre	4 —	3 —	3 —
Necke, H. Deutsche Kaiser-Ouvertüre	3 —	2 50	2 50
(Mit Chor ad libitum. Singstimmen à n. 10 ₰.)			
Reissiger. Ouvertüre „Die Felsenmühle"	3 —	2 50	2 50
Rossini. Ouvertüre „Belagerung von Corinth"	3 —	2 50	2 50
Schneider. Heil unserm Kaiser! Fest-Ouvertüre	3 —	2 50	2 50
— Fest Ouvertüre über den Dessauer-Marsch	4 —	3 —	3 —
Schubert, Frz. Ouvertüre zur Oper „Fierrabrass"	3 —	2 50	2 50
— Ouvertüre im italienischen Stil	2 50	2 —	2 —
Seidel, A. Vaterländische Konzert-Ouvertüre	4 —	3 —	3 —
Toller, Ernst. Siegesbotschaft	3 —	2 50	2 50
Wagner, R. Vorspiel zum Bühnenweihfestspiel „Parsifal". Part. u. St.	9 —	8 —	8 —
Weber, C. M. v. Ouvertüre zur Entre-Kantate	3 —	2 50	2 50
Weidt, H. Deutsche Burschenschaft-Ouvertüre	3 —	2 —	2 50
Zopff, H. Vorspiel zur Oper „Maccabäus"	2 50	2 —	2 —

Pièçen aus Opern etc.

	Militär Gross.	Militär Klein.	Blech.
Abert, J. Grosse Fantasie aus der Oper „Ekkehard"	3 —	—	2 50
— 3. Finale aus der Oper „Ekkehard"	3 —	—	—
Beethoven. Adagio cantabile aus dem Septett Op. 20	2 50	2 —	2 —
Bizet, G. Introduction und Chor aus „Carmen"	4 —	3 —	3 —
— Carmen-Walzer (Strauss)	3 —	2 50	—
— Carmen-Marsch	2 50	2 —	2 —
— Grosse Fantasie aus „Carmen"	5 —	4 —	4 —
— Suite aus „L'Arlesienne", a) Prèlude, b) Minuetto, c) Adagietto, d) Carillon	6 —	4 —	4 —
— e) Intermezzo, f) Danse Espagnole aus do.	4 —	3 —	3 —
— Grosse Fantasie aus der Oper „Die Perlenfischer"	5 —	4 —	3 —
Bülow, H. v. Humoristische Quadrille aus „Benvenuto Cellini" von Berlioz	3 —	2 50	2 50
Donizetti. Grosse Fantasie aus „Die Regimentstochter" (Reckzeh)	4 —	2 50	—
Flotow, F. von. Entr'act und Chor aus „Die Musikanten"	3 —	2 50	2 50
— Walzer-Arie und Romanze aus do.	3 —	2 50	2 50
— Recitativ und Duett aus do.	2 50	2 —	2 —
— Finale des II. Aktes (Festzug und Tarantelle) aus do.	2 50	2 —	2 —
Glinka. Grosse Fantasie aus der Oper „Das Leben für den Czar"	4 —	3 —	3 —
Gluck. Arie aus „Orpheus" (Ach, ich habe sie verloren)	2 —	1 50	1 50
Gounod, Ch. Ouverture pastorale melodrame et Danse des Bacchantes aus „Philemon et Baucis"	5 —	3 —	4 —
— Fragmente aus „Romeo und Julie"	5 —	3 —	4 —
Händel. Recitativ und Arie (Lass mich mit Thränen) aus „Rinaldo"	2 —	1 50	1 50
Hentschel, Th. Hochzeitsreigen aus der Oper „Lancelot"	3 —	2 50	2 50
— Festmarsch aus der Oper „Die schöne Melusine"	2 50	2 —	2 —
Koedel, E. Volksfestszene aus „Souvenir de Napoli"	2 50	2 —	2 —
— Danielo-Walzer aus „Souvenir de Napoli"	2 50	2 —	2 —
Kreutzer. Maurische Romanze aus „Das Nachtlager"	2 —	1 50	1 50
Linder, G. Ballabile und Tarantelle aus „Konradin von Schwaben". Part.	3 —	—	—
Lortzing, A. Szene und Arie (Reichtum allein) aus „Der Waffenschmied"	2 —	1 50	1 50
— Marcia aus „Der Waffenschmied"	2 —	1 50	1 50
— Ariette (Welt, du kannst mir nicht gefallen) aus „Der Waffenschmied"	2 —	1 50	1 50
— Entr'act und Arie aus der Oper „Der Wildschütz"	2 50	2 —	—
— Jagdchor und Finale des I. Aktes aus „Der Wildschütz"	3 —	2 50	2 50
Marschner. Arie (Ich liebe dich) aus „Hans Heiling"	2 50	2 —	2 —
Mendelssohn. Arie (Sei stille dem Herrn) aus „Elias"	2 —	1 50	1 50
Millöcker, C. Belleville-Walzer	3 —	2 50	2 50
— Potpourri aus „Die Jungfrau von Belleville"	3 —	2 50	2 50
— Potpourri aus „Apajune der Wassermann"	3 —	2 50	2 50
Mozart. Pagen-Arie aus „Figaro's Hochzeit"	2 —	1 50	1 50
— Introduction aus „Don Juan"	2 50	2 —	2 —
— I. Finale aus „Don Juan"	3 —	2 50	2 50
— Tonbilder aus „Zauberflöte" (Fr. Rosenkranz)	4 —	2 50	—
Raida, C. A. Walzer aus der Operette „Prinz Orlofsky"	3 —	2 50	2 50
— Römischer Triumphmarsch aus „Messalina"	2 50	2 —	2 —
— Sozo-Walzer aus „Messalina"	2 50	2 —	2 —
— Cupido-Gavotte aus „Däumling", und **Latann, C.** Pizzicato-Gavotte	2 50	2 —	2 —

	Militär. Gross.	Militär. Klein.	Blech.
	ℳ	ℳ	ℳ
Raida, C. A. Dina-Walzer aus der Operette „Capricciosa"	3 —	2 50	2 50
— Maurischer Tanz aus „Capricciosa"	2 —	1 50	1 50
— Amor-Marsch aus dem Ballet „Amor"	1 50	1 20	1 20
— Quadalajara-Polka und Polka-Mazurka aus „Capricciosa"	1 50	1 20	1 20
Reinecke, Carl. Marsch- und Ballet-Musik aus der Oper „Auf hohen Befehl"	4 —	—	—
— Dasselbe in Partitur	3 —	—	—
Rheinberger, J. Schwedischer Soldatenchor und Marsch aus der Oper „Thürmers Töchterlein"	2 50	2 —	2 —
— Trinklied, Szene und Arie aus der Oper „Thürmer's Töchterlein"	2 50	2 —	2 —
Roth, Fr. Walzer aus „Die junge Garde"	2 50	2 —	2 —
— Kulissenscherze, Polka aus „Die junge Garde", u. **Förster, R.** Bäcker-Marsch	1 50	1 20	1 20
Rubinstein, Anton. Potpourri aus der Oper „Die Makkabäer"	6 —	4 50	4 50
Schumann, R. Szenen aus „Der Rose Pilgerfahrt"	2 50	2 —	2 —
Spontini, G. Waffentanz aus der Oper „Nurmahal"	2 50	2 —	2 —
Steffens, G. „Der Walzerkönig", Walzer aus dem gleichnamigen Singspiel	2 50	2 —	2 —
— Marquita-Walzer aus „Wilde Katze"	2 50	2 —	2 —
— Eva-Walzer aus „Stabstrompeter"	2 50	2 50	2 —
— Stabstrompeter-Marsch aus „Stabstrompeter", und **Lange, O. H.** Zu Weissenburg! Marsch	1 50	1 20	1 20
— Puppen-Polka und Dorchen-Polka-Mazurka aus „Stabstrompeter"	1 50	1 20	1 20
— Walzer aus „Die Himmelsleiter"	2 50	2 —	2 —
— Der liebe Onkel! Gavotte aus „Die Himmelsleiter"	1 50	1 25	1 25
Strauss. Quadrille aus der Operette „Das Patenkind des Königs"	2 50	2 —	2 —
Sullivan. Quadrille aus der Operette „Amor an Bord"	2 50	2 —	2 —
Wagner, Richard. Nibelungen-Marsch von C. Walther	3 —	2 50	2 50
— Grosse Fantasie aus „Die Walküre" (A. Seidel), Partitur u. Stimmen	10—	8 —	8 —
Weber, C. M. v. Hüon's Zauberhorn, Fantasie aus „Oberon" von Fr. Rosenkranz	3 —	2 —	—
— Jägerchor aus der Oper „Silvana"	2 —	1 50	1 50
— Solo und Chor aus der Oper „Euryanthe"	3 —	2 50	2 50
Ziehrer, C. M. Felicitas-Polka und Immer lustig! Galopp aus der Operette „König Jérôme"	1 50	1 20	1 20

Potpourris, Fantasien etc.

	Militär. Gross.	Militär. Klein.	Blech.
Bach, E. Nachruf an Weber, Fantasie	2 50	2 —	2 —
Boh, A. L. Die Jagd, Tongemälde	2 50	2 —	2 —
Fétras, O. Aus und mit dem Publikum! Potpourri	2 50	2 —	2 —
Glinka, M. J. La Kamarinskaja, Fantasie	3 —	2 50	2 50
Hause, C. Elektrische Funken! Potpourri	—	2 —	2 —
Hellmann, O. Ein Handwerkerleben! Potpourri	3 —	2 50	—
— Unter allen Wipfeln ist Ruh! (Kuhlau.) Paraphrase	2 —	1 50	—
— Zur Erinnerung an Beethoven! Fantasie	3 —	2 —	—
Kohlmann, M. Studentenlieder-Potpourri	3 —	2 50	2 50
— Zweites Studentenlieder-Potpourri	3 —	2 50	2 50
Lachner, V. Militärische Lager-Szenen, Tongemälde	4 —	3 —	3 —
Lewe, H. Unseres Kaisers Geburtstag, Patriotisches Tongemälde	4 —	3 —	3 —
Michaelis, Th. Liederkranz, Marsch-Potpourri	3 —	2 50	2 50
Necke, H. Tonblumen! Grosses Potpourri	2 50	2 —	2 —
Nehl, W. Rheinsagen, Walzer-Tongemälde	2 50	2 —	2 —
— Waldandacht, Paraphrase über Abt's Lied „Früh Morgens wenn die Hähne krähn"	2 50	2 —	2 —
— Paraphrase über „Home, sweet Home!"	2 50	2 —	2 —
Reckling, H. Fliegende Blätter, Grosses Potpourri	3 —	2 50	2 50
— Eine Konzertreise, Grosses Potpourri	—	2 50	—
— Die Kunst für Alle! Grosses Potpourri	3 —	2 50	2 50
— Episode aus dem Jägerleben! Grosse Jagdfantasie	3 —	2 50	2 50
— Auf der Wanderschaft! Potpourri	3 —	2 50	2 50
Reckzeh, A. Tsching Bummtatteratata, Humoristisches Potpourri	3 —	2 50	2 50
Rüdiger, G. Künstlerfahrt, Potpourri	2 50	2 —	2 —
Schreiner, A. Paraphrase über „Gaudeamus igitur"	2 50	2 —	2 —
Schultze, M. Fantasie-Transcription über „Aennchen von Tharau" im Stile moderner Komponisten	3 —	2 50	2 50
Schwalm, O. Paraphrase über das Kärntner Lied „Verlassen bin i"	2 50	2 —	2 —
Skalla, A. Im Sängerkreise, Lieder-Potpourri	2 50	2 —	2 —

	Militär. Gross. ℳ.	Militär. Klein. ℳ.	Blech. ℳ.
Stetefeld, L. Künstler-Revue, grosses Potpourri	3 —	2 50	2 50
— Erinnerungsblätter, grosses Potpourri	3 —	2 50	2 50
— Der Musikhumorist, Potpourri	3 —	2 50	—
— Musikliebhabereien, grosses Potpourri	3 —	2 50	2 50
Thiele, R. Paraphrase über das „Kornblumenlied"	2 —	2 —	2 —
Unbehaun, G. Hans in allen Ecken! Grosses humoristisches Potpourri	3 —	2 50	2 50
Wiedecke, A. Paraphrase über „Es war eine köstliche Zeit" und Paraphrase über ein russisches Volkslied	2 50	2 —	2 —

Verschiedene Konzert-Piècen.

	Militär. Gross. ℳ.	Militär. Klein. ℳ.	Blech. ℳ.
Arnemann, L. Mein Deutschland! Volkshymne	1 —	1 —	1 —
Ascher, E. Rosenblüten, Salonstück (B-dur), und **Krause.** Miranda-Gav.	2 50	2 —	2 —
— Gnomenreigen, und **Hofmann, Rich.** Fanfare militaire	2 50	2 —	2 —
Baselt, Frz. Kaiserin Augusta Viktoria-Gavotte	1 50	1 50	1 50
Beethoven. Menuett, und **Martini.** Gavotte	2 —	1 50	1 50
— Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da! Triumphgesang	3 —	3 —	3 —
Choräle, 24 der gebräuchlichsten	—	1 50	1 50
Choralbuch, für die Musik der ganzen Armee, bearbeitet von H. Buchholz. 116 Choräle in Partitur	9 —	9 —	9 —
Fétras, O. Traulich beisammen! Gavotte, und Rosamündchen, Polka	3 —	2 50	—
— Hofball-Menuett und Tararabummdera! Marsch	2 —	2 50	1 50
Förster, R. Mandolinen-Serenade	1 50	1 50	1 50
— Harlekin! Intermezzo, und **Bauer, O.** Ambos-Polka	2 50	2 —	2 —
Granado, D. Lola, Danza Habanera, und La Chilena, Danza Habanera	2 50	2 —	2 —
Harmonische Retraite der Kavallerie und Gebet	2 50	2 —	2 —
Hause, C. Alpenklänge, Idyll, und **Hauk, B.** Mit Sang und Klang! Marsch	—	1 50	1 50
— Sehnsucht nach dem Frühling! Idyll, und Liebchens Abschied, Lied ohne Worte	—	1 50	1 50
Herbert, V. Serenade	2 —	—	—
Hierse, G. Brautreigen zur allerhöchsten Vermählung Sr. Durchlaucht des Prinzen Adolf zu Schaumburg-Lippe mit Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Viktoria von Preussen	2 50	2 —	2 —
Kling, H. Die musikalischen Steinklopfer! Humoreske	2 50	2 —	2 —
— Echo des Bastions! Schottische Caprice	2 50	2 —	—
Köllner, F. Mein Himmel auf der Erde, Lied (Kornett obligat)	—	1 50	1 50
Kützing, A. Deutsche Kaiserhymne	1 —	1 —	1 —
Lanner, J. Steyrische Tänze	2 50	2 —	—
Latann, C. Pizzikato-Gavotte, und **Raida, C. A.** Cupido-Gavotte	2 50	2 —	2 —
Léfébure-Wélly. Die Königswacht	2 —	1 50	1 50
Lindner, G. Charakter-Tanz	2 —	—	—
Löw, J. La Ronde de la Garde	2 —	1 50	1 50
— Festmorgen-Reveille	2 —	1 50	1 50
— Neue Ungarische Tänze	2 50	2 —	—
Michaelis. Schwarzwälder Spieluhr	3 —	2 50	—
Nehl, W. Op. 32. Zigeunerständchen	2 50	2 —	2 —
— Zur Maienzeit! Frühlingsfantasie	2 50	2 —	2 —
Popp, W. Andreas Hofer's Tod! Musikalische Illustration	2 50	2 —	2 —
— Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein! Musikalische Illustration	2 50	2 —	2 —
Raida, C. A. Maurischer Tanz	2 —	1 50	1 50
Reinthaler. Bismarck-Hymne. II. Auflage	2 —	2 —	1 50
Rubinstein, A. Toréador et Andalouse aus „Bal costumé"	3 —	2 50	2 50
— Indroduction, und Berger et Bergère aus „Bal costumé"	3 —	2 50	2 50
— Royal Tambour et Vivandière aus „Bal costumé"	3 —	2 50	2 50
— Pêcheur napolitain et Napolitaine aus „Bal costumé"	3 —	2 50	2 50
— Pélerin et Fantaisie (Etoile du soir) aus „Bal costumé"	3 —	2 50	—
Sabathil, F. Wonnetraum, Gavotte, und **Seidel, A.** Portugiesische Melodie	2 50	2 —	2 —
Spindler, Fr. Reiterlied	3 —	3 —	3 —
Steffens, G. Der liebe Onkel! Gavotte	1 50	1 25	1 25
Stradella. Kirchen-Arie „Lass für die Sünden Gnade mich finden"	2 —	1 50	1 50
Strantz, G. v. Aegyptische Freischarwache	2 —	1 50	1 50
Vaterlandslieder, die beliebtesten, herausgegeben von J. Diehl	—	3 —	3 —
— Dieselben, 60 Texte dazu 30 ₰.			
Vollstedt, Rob. Süsse Küsse! Scherzo	3 —	2 50	—

Märsche.

Märsche.	Militär. Gross. ℳ.	Militär. Klein. ℳ.	Blech. ℳ.
Anno 1756. Marsch aus dem 7jähr. Kriege und Armee-Marsch No. 113. (Lieblings-Marsch Sr. Maj. des deutschen Kaisers)	1 50	1 20	1 20
Baselt, Fr. Kaiser Wilhelm II.! Marsch	3 —	3 —	—
Bizet-Beck. Carmen-Marsch	2 50	2 —	2 —
Cramer, H. Marche triomphale, und **Roeckel, E.** Marche Bohémienne	2 50	2 —	2 —
Deutsch, Fr. Deutsch-Oesterreichischer Verbrüderungs-Marsch	1 50	1 20	1 20
Döring, Aug. Patriotischer Festmarsch	2 50	2 —	2 —
Faust, C. Da Weana Bitz! Marsch	1 50	1 50	—
Fétras, O. Frisch gewagt! und Stelldichein! 2 Märsche	1 50	1 20	—
Förster, Rud. Die Bäcker sind schon da! Hurrah! Humoristischer Marsch, und **Roth, Frz.** Kulissenscherze, Polka	1 50	1 20	1 20
Herner, C. Grosser Festmarsch	2 —	1 50	1 50
Historische Märsche in Lieferungen à Stimme 25 ₰.			
Hoffmann, C. L. Luther-Jubelfest-Marsch „Ein feste Burg“	1 50	1 50	1 50
Lässker, Fr. Kaiser-Wilhelm-Marsch, und **Witt, P.** Achtung! Augen rechts! Marsch	2 —	1 50	1 50
Linarz, R. Königs-Ulanen-Marsch, und **Litterscheidt, Fr.** Königs-Husaren-Marsch	1 50	1 50	1 50
Mittmann, O. Deutscher Sängergruss! Festmarsch	1 —	1 —	1 —
Oertel, Aug. Bach-Händel-Jubelfest-Marsch	2 50	2 —	2 —
Raff, J. Trauermarsch aus der D-moll-Symphonie	2 50	2 —	2 —
Raida, C. A. Römischer Triumph-Marsch	2 50	2 —	2 —
— Amor-Marsch	1 50	1 20	1 20
Schubert, Frz. 2 Militär-Märsche	2 50	2 50	2 —
— Militär-Marsch No. 3, und **Abert, J.** Reiterfest-Marsch	2 50	2 50	2 —
Steffens, G. Stabstrompeter-Marsch, und **Lange, O. H.** Zu Weissenburg! Marsch	1 50	1 20	1 20
Stetefeld, L. Kaisertreue! Grosser Jubelfest-Marsch	2 50	2 —	2 —
Unrath, C. L. Hohenzollern-Ruhm! Jubel-Marsch, und **Weissenborn, E.** Drei-Kaiser-Marsch	2 50	2 —	2 —

Walzer.

Walzer.	Militär. Gross. ℳ.	Militär. Klein. ℳ.	Blech. ℳ.
Abert, J. Nini-Walzer. Partitur	1 50	—	—
Béla-Vágvölgyi. En passant, Walzer	2 50	2 —	2 —
Fétras, O. Op. 10. Goldschmied's Töchterlein	3 —	2 50	—
— Op. 19. Luftschlösser! Walzer	3 —	2 50	—
— Op. 23. Nachtschwärmer! Walzer	3 —	2 50	—
— Op. 26. Das blonde Gretchen! Walzer	3 —	2 50	—
— Op. 50. Veilchen am Wege! Walzer	3 —	2 50	—
— Op. 54. Lieb und Leid! Walzer	3 —	2 50	—
— Op. 60. Mondnacht auf der Alster! Walzer	3 —	2 50	—
— Op. 70. Auf rosigem Pfad! Walzer	3 —	2 50	—
— Op. 71. Geschichten aus dem Sachsenwald! Walzer	3 —	2 50	—
Förster, Rud. Mein Berlin, Walzer	2 50	2 —	2 —
— Ach einmal blüht im Jahr der Mai! Walzer	1 50	1 50	1 50
— Schöne Welt! Walzer	2 50	2 —	2 —
— Ach Schatz ich hab' dich lieb! Walzer, und **Friedemann, B.** Minne-Walzer	1 50	1 50	1 50
— Mandolinen-Serenade und Bravour-Walzer über das „Rheinlied“	1 50	1 50	1 50
Granado, Denis. Newa-Walzer	2 50	2 —	2 —
Ivanovici, J. Carmen-Sylva-Walzer	2 50	2 —	2 —
— Rumänisches Liebesleben, Walzer	2 50	2 —	2 —
Koedel, E. Danielo-Walzer	2 50	2 —	2 —
Millöcker, Carl. Belleville-Walzer	3 —	2 50	2 50
Nehl, W. Rheinsagen	2 50	2 —	2 —
Reida, C. A. Prinz Orlofsky-Walzer	3 —	2 50	2 50
— Sozo-Walzer	2 50	2 —	2 —
— Diana-Walzer aus „Capricciossa“	3 —	2 50	2 50
Roth, Franz. Die junge Garde, Walzer	2 50	2 —	2 —
Steffens, G. Der Walzerkönig, Walzer	2 50	2 —	2 —
— Marquita-Walzer	2 50	2 —	2 —
— Eva-Walzer	2 50	2 50	2 —
— Walzer aus „Die Himmelsleiter“	2 50	2 —	2 —
Stetefeld, L. Vermählungsfeier-Walzer	2 —	1 50	1 50
Strauss. Carmen-Walzer	3 —	2 50	2 50
Vollstedt, Rob. Blumen der Liebe! Walzer	2 50	2 —	2 —

	Militär Gross. ℳ.	Militär Klein. ℳ.	Blech. ℳ.
Waldteufel, E. Op. 151. Mein Traum	3 —	3 —	2 50
— Op. 183. Die Schlittschuhläufer	3 —	2 50	2 50
— Op. 190. Les Fleurs	2 50	2 —	2 —
— Op. 191. Estudiantina	3 —	2 50	2 50
— Op. 211. Kuss-Walzer	2 50	2 —	2 —
— Op. 217. Die Zärtlichen	2 50	2 —	2 —
Ziehrer, C. M. Weaner Madln, Walzer	3 50	2 50	3 —
Quadrillen.			
Bülow, H. v. Humoristische Quadrille über Themen aus „Benvenuto Cellini“	3 —	2 50	2 50
Fétras, O. Derby-Quadrille	2 50	2 —	—
— Quadrille im militärischen Stil	2 50	2 —	—
— Kostümfest-Quadrille	2 50	2 —	—
— En tête-à-tête! Lanciers	2 50	2 —	—
Gungl, Jos. Cajetana-Quadrille	2 —	1 50	1 80
Ivanovici, J. Herminen-Quadrille	2 50	2 —	2 —
Meissel, J. Vielliebchen-Quadrille	2 50	2 —	—
Peters, K. Rouge et Noir, Quadrille	2 —	1 50	1 50
Strauss. Quadrille aus „Das Patenkind des Königs“	2 50	2 —	2 —
Sullivan. Quadrille „Amor an Bord“	2 50	2 —	2 —
Thiele, R. Kouplett-Quadrille	2 —	2 —	1 50
Konzert-Tänze.			
Bayer, Jos. Wienerisch! Galopp, und **Granado, D.** Athalie-Polka	1 50	1 20	1 20
Chopin, F. Mazurka No. 1. Partitur	2 —	—	1 20
— Mazurka No. 2	2 —	—	1 50
— Mazurka No. 3	2 —	—	—
Daase, Rud. Berliner Kreuz-Polka „Siehst du wohl, da kimmt er“, und **Necke, H.** Bliemchens Kreuz-Polka	1 50	1 20	1 20
— Texte dazu apart 100 Stück n. 1 ℳ			
Fétras, O. Schön Lenchen, Polka, und Bankett-Marsch	2 50	2 —	—
— Maskentrubel, Polka, und An die Gewehre! Marsch	2 50	2 —	—
Förster, R. Meine Tante, deine Tante! Humoristischer Galopp, und Die Menschennot in Kalau! Ulk-Marsch	1 50	1 20	1 20
Hartmann, H. Tolle Streiche, Galopp, und **Schwer, H.** Lockvögelchen-Polka	1 50	1 20	1 20
Ivanovici, J. Flink wie der Wind! Galopp, und **Granado, D.** Vienta-Mazurka	1 50	1 20	1 20
Kreideweiss, R. Mein Kousinchen bist du! Polka-Mazurka	1 50	1 20	1 20
Popp, W. Der kleine Kobold! Scherz-Polka, und **Trempler, A.** Die Mühle, Polka	—	2 —	2 —
Raida, C. A. Quadalajara-Polka, und Capricciossa-Polka Mazurka	1 50	1 20	1 20
Roth, Frz. Kulissenscherze, Polka, und **Förster, R.** Bäcker-Marsch	1 50	1 20	1 20
Steffens, G. Puppen-Polka, und Dorchen-Polka-Mazurka	1 50	1 20	1 20
Teich, O. Die Holz-Auktion! Rheinländer mit Text	1 —	1 —	1 —
Waldteufel, E. Bella-Polka-Mazurka, und Achtung! Polka militaire	1 50	1 20	1 20
— Zigeuner-Polka, und Jubel-Polka	1 50	1 20	1 20
Wiegand, G. Champagner-Galopp	2 —	2 —	2 —
Ziehrer, C. M. Felicitas-Polka, und immer lustig! Galopp	1 50	1 20	1 20

Aus allen Landen. Sammlung vorzüglicher Lieder, Tänze, Opernpiècen etc. für Militär- und Blech-Musik. Lieferung IV., V. und VI. (I. II. und III. vergriffen). Preis pro Stimme 25 ₰ netto.

Europäische Nationallieder und Volkshymnen. Vollständigste Sammlung von 48 Stück für Militär- und Blech-Musik. Marschbuchformat. Preis pro Stimme 25 ₰ netto.

Historische Märsche. Lieferung I. Marschbuchformat. 18 Märsche. Preis pro Stimme 25 ₰ netto.

In memoriam. Sammlung (7) der besten Trauermärsche. Grosse Militär-Musik 2,50 ℳ netto. Kleine Militär-Musik 2 ℳ netto. Blech-Musik 2 ℳ netto. (Dublierstimmen à 15 ₰ netto.)

Marschlieferungen. XV., XVI., XVII., XVIII., XIX., XX. und XXI. (I. bis XIV. vergriffen) für Militär- und Blech-Musik. Jede Lieferung enthält 15 Märsche, Marschbuchformat. Preis pro Stimme 25 ₰ netto.

V. Empfehlenswerte Solo-Stücke

mit Begleitung von

grosser und kleiner Militär- und Blech-Musik.

	Militär. Gross.	Militär. Klein.	Blech.
	ℳ.	ℳ.	ℳ.
Abert, J. Kavatine aus der Oper „Ekkehard“ für Piston oder B-Kornett	2 —	2 —	1 50
Bergson, M. Im Norden — im Süden, Szene und Arie für Klarinette oder B-Kornett	2 50	2 —	2 —
Bizet, G. Duett aus der Oper „Carmen“ für Kornett und Tenorhorn	3 —	2 50	2 50
Bock, A. Thüringer Waldklänge, Fantasie für Piston oder Tromba in B	2 50	2 —	2 —
Burald, F. Op. 16. Nicht so leicht! Polka für Tromba oder Kornett in B	2 50	2 —	2 —
Fourmont, O. Im trauten Hain. Konzert-Polka brillante für Piccoloflöte	2 50	2 —	—
Götze, F. Op. 56. Konzert-Polonaise für Tromba oder Kornett in B	2 50	2 —	2 —
Hackel, A. Der Deserteur, Ballade für Euphonion oder Trombone	2 50	2 —	2 —
Händel. Recitativ und Arie aus der Oper „Rinaldo“ für Tromba in Es oder B	2 —	1 50	1 50
Harmonische Retraite der Kavallerie für 4 Trompeten in Es oder B	2 50	2 —	2 —
Hässler, L. Konzert für Tuba (oder Fagott, oder Tenorhorn)	3 —	2 50	2 50
Hintze, L. Konzert-Kavatine für Kornett oder Trompete in B	2 50	2 —	2 —
Kling, H. Die beiden kleinen Finken, Konzert-Polka für 2 Piccoloflöten oder 2 B-Kornetts	2 50	2 —	2 —
— Nachtigall und Drossel, Konzert-Polka für 2 Piccoloflöten oder 2 B-Kornetts	2 50	2 —	2 —
— Die Unzertrennlichen! Konzert-Polka für Kornett oder Trompete und Posaune	2 50	2 —	2 —
— Kiss me! Konzert-Polka für Glockenspiel oder Tromba	2 —	1 50	1 50
— Echo des Bastions! Schottische Caprice für Glockenspiel	2 50	2 —	—
— Les Perles! (Die Perlen!) Konzert-Polka für 2 Trompeten oder 2 Kornetts	2 50	2 —	2 —
Kreutzer. Maurische Romanze aus der Oper „Das Nachtlager in Granada“ für B-Kornett	2 —	1 50	1 50
Lanner, J. Steyrische Tänze für 2 Kornetts oder B-Trompeten	2 50	2 —	2 —
Lortzing. Szene und Arie aus der Oper „Der Waffenschmied“ für B-Kornett	2 —	1 50	1 50
— Ariette „Welt du kannst mir nicht gefallen“ aus „Der Waffenschmied“ für Tromba in Es oder B	2 —	1 50	1 50
Marschner, H. Arie aus „Hans Heiling“ für Posaune oder Euphonium	2 50	2 —	2 —
Mayr, Seb. Die Waldvöglein, Konzert-Polka für 2 Kornetts oder B-Trompeten	2 50	2 —	2 —
— Alpenrose, Konzert-Polka für Kornett oder B-Trompete	2 50	2 —	2 —
Mendelssohn. Arie „Sei stille dem Herrn“ aus „Elias“ für Tromba in Es oder B	2 —	1 50	1 50
Mozart. Pagen-Arie aus der Oper „Figaro's Hochzeit“ für Tromba in Es oder B	2 —	1 50	1 50
Muth, A. Die schönen Schweizerinnen, Ländler für 2 B-Trompeten	2 50	2 —	2 —
Nehl, W. Op 21. Aus Liebe zur Kunst, Konzert-Polka für Kornett oder B-Trompete	2 50	2 —	2 —
Oertel, Aug. Sérénade pittoresque für Fagott oder Euphonion	2 50	2 —	2 —
Popp, W. Der Pohle und sein Kind, Ballade für Posaune oder Euphonion	2 50	2 —	2 —
— Der Schweizerbua und sein Deandl, Brillantes Alpenduett für Kornett und Euphonion	2 50	2 —	2 —
Reinhardt, C. Waldesgrüsse, Echostück für 2 Trompeten (in Entfernung)	2 —	1 50	1 50
Ritter, R. Fantasie über „Ach, wie ist's möglich dann!“ für Klarinette	3 —	2 50	—
— Fantasie über „Lang, lang ist's her!“ für Klarinette	3 —	2 50	—
Sachse, C. Concertino für Posaune (Trombone)	2 50	2 —	2 —
Schumann, Rob. Die beiden Grenadiere, und **Lindpaintner.** Fahnenwacht für Kornett oder Posaune	2 —	1 50	1 50
Schwer, H. Die Goldamsel, Polka brillante für Piccoloflöte oder B-Kornett	2 50	2 —	2 —
Seelmann, P. Souvenir de Genève, Konzert-Polka für Kornett oder Tromba in B	2 50	2 —	2 —
Skalla, H. Die Spatzen am Dach! Fantasie-Polka für 2 Piccoloflöten oder 2 B-Trompeten	2 50	2 —	2 —

	Militär. Gross. ℳ	Militär. Klein. ℳ	Blech. ℳ
Solisten-Repertoir für Kornett (oder Trompete, Tenorhorn, Klarinette) oder Posaune (oder Bariton, Fagott).			
Heft I. Ach einmal blüht im Jahr der Mai! von Heiser. Herzeleid von C. Nossek. Liebesgruss von A. Börner. Alldeutschlands Kaiserblumen von G. Scheel	2 —	1 50	1 50
Heft II. Ich liebe Dich! von Erik Meyer-Hellmund. Der Liebe Lust und Leid! von L. Arnemann. Storchlied von G. König. Auf Wiedersehn von L. Liebe	2 —	1 50	1 50
Stradella. Kirchen-Arie „Lass für die Sünden Gnade mich finden“ für B-Kornett	2 —	1 50	1 50
Teschner, E. Der fromme Ritter, Ballade für Euphonion oder Trombone	2 50	2 —	2 —
Waldteufel, E. Tolle Streiche, Konzert-Polka für Kornett oder B-Trompete	2 50	2 —	2 —
Weber. Solo und Chor aus der Oper „Euryanthe“ für Tenorhorn und Euphonion	3 —	2 50	2 50
— Romanza appassionata für Euphonion, Posaune und Fagott	3 —	2 50	2 50

VI. Stücke für grosse und kleine Militär- und Blech-Musik und Gesang.

	Militär. Gross ℳ	Militär. Klein ℳ	Blech. ℳ
Beethoven. Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da! Triumphgesang für vierstimmigen Männerchor mit Blasmusikbegleitung	3 —	3 —	3 —
— Singstimmen à 10 ₰.			
Hellmann, C. Sonntags-Cantate für vierstimmigen Männerchor mit Blasmusik (und Orgel ad libitum)	3 —	2 50	2 50
— Orgel-Partitur n. ℳ 1,20; Singstimmen à n. 10 ₰.			
Steinhauser, C. Die Schlacht vor Sedan! (Felix Dahn.) Melodramatisch mit Deklamation, Männer- oder gemischten Chören und Blasmusikbegleitung	4 —	4 —	3 —
— Klavier-Auszug (Partitur) n. ℳ 3—; Singstimmen à n. 30 ₰.			

Feinste Streich-, Blas- und Schlaginstrumente

jeder Art, sowie deren Bestandteile, haltbarste Saiten etc., ferner Musikalien für alle Instrumente, sowie für Streich- und Blas-Orchester, liefert als Spezialität

Louis Oertel, Hannover.

H. 26,5 cm
rd. 500 S.
3 Zeilen

ANDREAS SCHANDE
BUCHBINDEREI
MÜNCHEN 2

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kling, Heinrich

Populäre Kompositions-Lehre zum Schulgebrauch, wie zum Selbststudium angehender Komponisten

Hannover 1894

4 Mus.th. 794
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11516231-4